# KLEISTS PENTHESILEA

ABHANDLUNG
zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät I der
Universität Zürich vorgelegt von

WALTER MUSCHG
aus Zollikon (Kanton Zürich)

Angenommen auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. E. Ermatinger

1923

VERLAG SELDWYLA / ZÜRICH

Diese Dissertation enthält
die ersten zwei Kapitel
des im gleichen Jahr im
Seldwyla-Verlag Zürich
erscheinenden Buches
„KLEIST“

# HEINRICH VON KLEIST



Es ist besonders, welche Kräfte sich zuweilen im Menschen entwickeln, während er seine Bemühung auf ganz andere gerichtet hat. Was hat der Junge nicht über die Elemente der Mathematik gebrütet, wie hat er sich nicht den Kopf zerbrochen, uns in einem unsterblichen Werk begreiflich zu machen, daß zwei mal zwei vier ist; und siehe da, während dessen hat er gelernt, ein Trauerspiel zu schreiben, und wird in der Tat eins schreiben, das uns gefällt.
(Kleist an Pfuel, Juli 1805)

Sage ihr, daß wenn mir keine Jugendfreundin zur Gattin würde, ich nie eine besitzen würde. (Kleist an Wilhelmine, 2. Dezember 1801)

AM Eingang von Kleists dichterischem Dasein steht der „Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden, und ungestört, auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen.“ Mit zweiundzwanzig Jahren weiß dieser Mensch genau, was er zu tun hat. Die Fragen, die er stellt, sind nicht Ratlosigkeiten, sondern bloße Hilfsmittel der Rhetorik, und die unerbittliche Logik, mit der aus der erkannten Wahrheit die Schlußfolgerung gezogen wird, läßt keinen Zweifel, wie der Gute sich zu dieser Welt zu stellen habe. Frivole Günstlinge des Glücks? Der Kummer spricht aus allen ihren Zügen, aber Frohsinn und Vergessenheit umschweben die Gestalt des redlichen Tagelöhners. Die Summe von Glück und Unglück ist mit so peinlicher Genauigkeit ausgewogen, der Tugend folgt die Belohnung, dem Laster die Strafe mit so selbstverständlicher Gewißheit, daß die Schöpfung zum einfachen Rechenexempel wird und man sich mit Vergnügen bei schöner Ausmalung der Einzelheiten aufhalten darf, weil ja das Ganze sich jederzeit auf das runde Ergebnis hinleiten läßt. Denn auch scheinbar mißliche Proportionen gleichen sich aus vor dem durchdringenden Blick des tugendhaften Weisen; diese Welt ist eine Stube, wo alles unverrückt an seinem Platze steht — eine große Stube, gewiß, doch bleibt sie überschaubar. Die Väter sind wohlgesinnt, die Mütter zärtlich, die Töchter fromm. Auch für bescheidenen Überfluß ist gesorgt: da gibt es geheime Wohltäter, schöne leidende Unschuld und das interessante Schauspiel eines einzigen Gerechten unter einer Hölle von Bösewichtern. Wird gar die Hintertür geöffnet, so zeigt sich die endlose Galerie der Geschichte mit ihren erhabenen Vorbildern, und immer besteht

überdies die Möglichkeit, aus verstaubten Winkeln noch weitere vergessene Tugendhelden ans Tageslicht der Vernunft hervorzuholen. Der Mensch war sich zu allen Zeiten gleich, trotz des äußern Wechsels. Diese erfreuliche Aussicht gewinnt nur an Reiz durch den Schleier, der über die letzten, ewigen Geheimnisse gebreitet ist, denn auch er wird einmal weggezogen werden — dem Weisen so die einzige noch offene Hoffnung erfüllend, deren Lösung ihm als angenehme Zutat die Summe der Erkenntnisse zur Seligkeit aufrundet.

Das Entzücken über die klare Schönheit, mit der sich in diesem Aufsatz viele wohlbekannte Kraftlinien der Zeit zur abgeschlossenen Figur zusammenfinden, weicht doch bei dem Nachgeborenen, der sofort einen Zusammenhang überblickt, dem Staunen über die Seele, die sich hier offenbart. Wahrlich, da ist kein Punkt vergessen, der sich nicht früher oder später für den, der diese Sätze schrieb, noch einmal zur Diskussion gestellt hätte — nicht jener Kausalität zufolge, die er dem äußern Geschehen zugrunde legt, sondern in der Auswirkung des Gesetzes, das schon jetzt, in dieser schlummernden Zeit, in ihm lebendig ist. Zwei Stellen vor allem ergreifen: die Mahnung, den Mittelweg zu wählen, der den Menschen am ehesten befähigt, so viel an ihm liegt, Glück und Unglück klug zu mischen und damit der göttlichen Gerechtigkeit keinen Anlaß zu besondern Maßregeln zu geben. Die andere: Glücksgüter sind die größte Gefahr für den Tugendhaften, und wenn der Jüngling bei der Sinnlichkeit seiner Jugend sich nicht enthalten kann, neben den Genüssen des ersten und höchsten innern Glücks auch die des äußern zu begehren, so soll er in diesen Wünschen wenigstens so bescheiden und genügsam sein, wie es einem Schüler der Weisheit ansteht.

Der Eifer, mit dem Kleist seine These verficht, gibt dem Deuter ohne weiteres das Recht, auch seinerseits das Gefühl der Siche[illegible] heit zu haben, wenn er seine Schlüsse zieht. Berücksichtigt ma[illegible] daß bei einem solchen Bekenntnis natürlich vieles überdeutli[illegible] hervorgehoben wurde — was allerdings dem Verfasser offensicht lich wiederum Freude machte — und daß ihm die Zeit, in d[illegible]

er lebte, die meisten Beweise schneller in die Feder spielte, als er sie selbst gefunden hätte, so ergibt sich etwa Folgendes: Kleist hat eine große Sehnsucht, glücklich zu sein. Königskrone und Reichtümer hat er nicht zu erhoffen, und so bleibt allein die innere Vollkommenheit, die ihm sein Wissenstrieb so gut wie jedem Andern erreichbar macht. Denn Wissen ist Erkennen. Gleichwohl ist ihm die bunte, äußere, gedankenlose Welt vor seinen Fenstern eine kaum gefühlte, aber immerwährende Beunruhigung; allein, er sieht das Außen nicht als Ganzes, als eine überpersönliche, in sich einheitliche Lockung, die ihn, den Einzelnen, mutlos machen könnte, sondern dies Gewühl zerfällt ihm in moralische Atome: Gesichter, bekanntere und unbekannte, zu denen auch er sich gesellen kann und oft gesellt. Der Weg, sich dieser nicht gestandenen Unzufriedenheit zu erwehren, führt über das eigene Größer- und Besserwerden, das ihn noch einmal berechtigt, sich mit Anstand oder gar mit Würde unter diese Vielen zu stellen. Der Aufsatz nimmt Bezug auf eine Harzreise, die Kleist mit einer fröhlichen Gesellschaft junger Leute gemacht hat, wobei man sich den Unterhalt mit Musizieren verdiente. Wie mag er sich da benommen haben, als er genoß, was ihm seine Sinnlichkeit zu begehren schien? Wir wissen nur, daß er die damaligen lustigen Erlebnisse hier als moralische Beispiele für die Güte der Menschen, die er traf, und für ein wohltuendes Verhältnis zu ihnen anführt. Aus diesem Verfahren soll ihm nicht zu viel gefolgert werden, sicher aber war er kein naiver Genießer. Er reihte an das Vergnügen nicht ein zweites und drittes, sondern eine moralische Betrachtung.

Die frühesten Äußerungen zeigen Kleist nicht nur im Banne der geistigen Bedingungen seiner Zeit, sondern auch überkrustet von den engeren gesellschaftlichen Konventionen. Es ist kaum möglich, Nurpersönliches auszuscheiden, und auch seine heftigsten Regungen könnte man ihm hier noch als Unselbständigkeiten nachweisen, wenn nicht alles, was schicksalbildend ist und von einem Einzelnen ausgetragen wird, mehr wäre als abtrennbarer Einfluß. Doch von dieser verborgenen Zeichenhaftigkeit seines

Daseins wußte der Jüngling freilich nichts. In seiner Weltstube lebte er hin, mit starkem Begehren, doch mit der Möglichkeit der Erfüllung. Als er die Saale entlangfuhr, war sie ihm ein Gegenstand, der ihn „den ganzen Tag amüsierte“ (an Helene von Massow, 13. März 1793). Die aufgehende Sonne erweckte in ihm den Gedanken an einen Menschen, an seine Mutter. Er hat nie geglaubt, daß es in der Natur so schöne Landschaften geben könne, wie er sie gemalt gesehen hat, und muß nun „das grade Gegenteil erfahren.“ Er findet es für gut, sich einen Reiseplan fürs Leben aufzustellen, um möglichst vernünftig zu fahren. Zuweilen nur kommt das Verlangen über ihn, den schrankenlosen Raum zu umfangen, den er um sich sieht, etwas Großes auszufüllen und das erkannte Ziel vollkommener und zufriedener Weisheit schneller zu erreichen — doch es wird sich erreichen lassen, denn wozu vermöchte er sonst diesen großen Glücksgedanken überhaupt zu denken?

Schon den Frieden dieser frühen Gebundenheit bedrohte ein Durchbruch. Der Hang zur Einsamkeit verdrehte immer schmerzlicher sein Verhältnis zur Außenwelt. Wohl war seine Erziehung gut und sein Kragen steif, sodaß er sich in Gesellschaft mit oberflächlichem Ansehen behaupten konnte, aber dennoch wußte er sich nicht wie die Andern geben. Er war selber erstaunt über diese Unregelmäßigkeit. Zuweilen verflossen die Gesichter der Gesellschaft, je mehr er sich in Notwehr mit seinen eigenen festen Konturen zu trösten suchte. Doch er wuchs an seinem Widerstand und bot in jungen Jahren ein Beispiel erstaunlicher Energie. Ohne das Außen zu verwerfen, beharrte er doch auf sich selbst, weil ihm das noch die einzige Möglichkeit schien, die Gegensätze nebeneinander bestehen zu lassen. Denn davon, die Welt zu leugnen und an sich allein zu glauben, war er weit entfernt. Noch immer fand er im Gesichtskreis seines Wissens Beweise, daß auch sein Verhalten denkbar sei. Er kannte Gelehrte, die für stolz galten und doch nur bescheiden waren, weil die Schönheit ihrer Wissenschaft sie überwältigt hatte. So brach er mit sehr vielem, trat aus dem Heer und studierte. Er hatte weit

zu gehen, bis er an der Peripherie seiner Gebundenheit ankam. Jetzt konnte er sich noch gesteigert fühlen und, in etwas anderm Sinne als bisher, als tüchtiges Glied der Gesellschaft.

Mit der Menschheit war er, weil er sich trotz aller gelegentlichen Mißlichkeiten ihr zugehörig fühlte, seit langem merkwürdig umgesprungen. Er verwarf seine Glieder ungebärdig, nur weil der Boden, auf dem er stand, so stark war. Allen versuchte er sich aufzudrängen. In seinen vielen guten Stunden reflektierte er nicht über den Trieb, der in ihm mächtig war, sondern fröhnte mit Selbstverständlichkeit seiner Auswirkung. Eine familiär geordnete Welt stand ihm gegenüber und entgegen, als eigentlicher Gegenstand, den er mit starkem Willen zu formen unternahm. Er sah, wenn er sich ein Katheder bauen ließ und vor den Damen der Bekanntschaft das kaum Gelernte dozierte, bloß die andere Hälfte der Kugel — diejenige, die vor seinen Augen eine nicht allzu große Wirklichkeit umspannte. Indem er ihre Rundung leidenschaftlich mit allen Sinnen in ihrer Beschränktheit erkannte und abtastete, besaß er auch seine eigene, denn sie gehörten zusammen. Er war noch ganz an die Außenwelt, nicht an sich verloren. Immerhin wußte er trotz des lauten Gebarens kaum, was er wollte. Denn was er wußte, wollte er nicht, sondern immer noch mehr. Er besaß sich selbst in einer Welt, die ihm nicht genügte; und je mehr sie sich bestrebte, ihm zu willfahren und sich gefügig zu zeigen, umso weniger war er mit sich und der Welt zufrieden. Alles mußte sich zu seiner Verfügung halten, damit er es vergewaltigen konnte; aber wenn ihm das gelungen war, dann kam ein Katzenjammer ohnegleichen, weil das Erreichte so dürftig war. Er fühlte, daß das nur an ihm lag und daß sein Wollen allein so erbärmlich war. Oder tat er wirklich, was ihm möglich war, und war nur diese Welt überhaupt so jämmerlich, daß sich niemals, auf keine Weise, mehr erreichen ließ? Das schien bisweilen denkbar, und dann fühlte er Lust, hinzuschlagen und zu sterben. Dann war der Tod eine Demonstration, das trotzig verhehlte eigene Versagen, an dem alle Andern ihre Unzulänglichkeit erkennen sollten.

In diese frühe Problematik hielt bewußte Erotik ihren sinnverwirrenden Einzug. Wir wissen das Nähere nicht und ahnen nur, in welchen Formen es geschah. Sicher ist, daß der Dichter der Familie Schroffenstein und der Penthesilea in seiner Knabenzeit die Braut nicht so behandelt hätte, hätte er zu seinen Trieben nicht bereits Distanz besessen. Mag es ein Übel oder ein Rausch gewesen sein, wodurch er sie erhielt: auch dieses Geheimnis war ihm überschaubar, rational. Aber aus diesem Wissen floß ihm nicht Mut, sondern Trauer. Wenn er sich fragte, ob das nun alles sei, und er dann zu seinem Mädchen kam, dann wurde er wieder unsicher. Es fehlte noch etwas; er hatte die Teile, doch das Ganze nicht. Es ließ sich indessen erdenken, und so übersah er dennoch alle Möglichkeiten. Eine Wehmut kam über ihn, wenn sie zu zweien im Mondschein saßen, und die Gestalt der Geliebten wurde ihm unendlich rührend in ihrer halben Betrogenheit, die er manchmal bemitleiden wollte, die ihn aber noch öfter erschreckte. Er konnte sich am Ende in seiner Sicherheit auch furchtbar getäuscht haben. In solchen Augenblicken war er der zärtlichste Liebhaber. Aber es schien ein Gesetz seiner Seele zu sein, daß er dann gleich auch wieder der Quäler werden mußte, sodaß Kindlichkeit und Greisentum sich ineinander schlugen. Dann verstand ihn plötzlich niemand mehr und er wurde ein Sonderling genannt, sodaß er sich verbissener in sein Greisentum rettete, das ihm mühelos zu Gebote stand: seine Härte und sein Intellekt waren von unumstößlicher Mannhaftigkeit, mit der das Verschwimmende, bettelhaft Schweifende, der Beschränktheit Feindliche in seinem Wesen seltsam kontrastiert. Er war wie ein Schalentier von stärkster Festigkeit für die Andern, aber in den Gefühlen unendlich aufgestört, fruchtbar und empfänglich. Nun war es schon so weit, daß er sich gut nennen mußte, die Welt desgleichen, und daß sich beide trotzdem nicht vertrugen. Noch stand er mit festen Füßen und erträglicher Figur im Getriebe; manches stand ihm bei, ohne daß er sich darum sonderliche Mühe zu geben brauchte, sodaß ihm nicht so leicht etwas gefährlich werden konnte. Aber irgendeine Katastrophe, der

unerhörte Gedanke an ihre Möglichkeit war auf kaum zu erklärende Weise da, und in den Stunden seiner immer wiederholten Niederlage vor Gesellschaft, Braut und Büchern spielte er sogar mit ihm.

Er spielte mit ihm, weil er bereits entschlossen war, alles zu wagen. Von allen Seiten wurde ihm sein Brand geschürt, und er flackerte bereits in heller Kühnheit, in zerstörender Voraussetzungslosigkeit. Den Weg der Wissenschaft ging er im Sturmschritt, ohne Seitenblicke auf Gelegenheiten zum Verweilen, denn diese waren ihm noch zu geringfügig. Er hoffte täglich, einen ungeheuren Sinn zu finden, der ihm, noch während er ihn aussprach, im Munde zu Brot wurde — Speise genug, Fünftausend zu stillen. Ihn erfüllte die jugendliche Gewißheit, daß es Thesen geben müsse, die sich unmittelbar, augenblicklich in erfüllende Seligkeit umsetzten, sobald man sie vor Augen hatte: Thesen, die einem wie Himmelsbilder ewig vor den Blicken blieben als direkte Offenbarung. Von diesem Glauben kann ebensowenig etwas andeutend vermittelt werden wie von den Voraussetzungen, aus denen Fausts erster Monolog hervorging; nur wer dies einsame Rasen durch die Formeln mit realen Problemen in Verbindung zu setzen vermag, weiß, welch konkreter Reichtum schon dem jungen Kleist eigen war. Er sah, daß die Muster, denen er nacheiferte, Beruhigte waren; aber kein Gedanke daran kam ihm, sie könnten es von jeher gewesen sein, oder sie könnten den Weg anders gegangen sein als er. In seiner überstürzten Hast fand er keine ruhige Stunde, um sich Rechenschaft über die Herkunft dieses Ideals abzulegen. Es war von außen an ihn herangetreten, und er strebte mit gewaltigem Eifer, sich zu ihm emporzutragen. Es blieb ihm verhehlt, was doch seine Definitionen verraten, die Gelehrsamkeit und Glück gleichsetzen, daß nicht er selbst sich auf das Wunschbild vollkommener Harmonie und Weisheit zu bewegte, sondern daß er sich in steten Versuchen erschöpfte, es an sich heranzuziehen. Er lebte in einer unbezweifelten Mythologie. Fast unerreichbare, aber lauter ganze Größen standen um ihn her. Da gab es keine Brüche und Unbekannten. Die Tugend-

philosophie seines Jahrhunderts mochte damit, daß er sie so rigoros in die Tat umsetzte, vieles in ihm zerbrochen haben; aber das Weltbild, das sie ihm zeigte, war sehr klar und bestimmt und mit jedem gesunden Gedanken zu fassen. Niemand glaubte an die Kopfschmerzen, sondern jeder nur an den Geist. Den Plan, den Kleist verfolgte, hätte er schon in der Wiege fassen können. Er zeugte von einer steten, durch keinen prinzipiellen Zweifel unterbrochenen Fortentwicklung aus den Kinderschuhen, wie sie eine Raupe erfährt, die sich durch tägliche Aufnahme einer immer größern Nahrungsmenge zu einer immer ältern Raupe weiterschiebt, ohne einzusehen, daß dieses unbeirrte Wachstum nur das primitive Vorspiel eines Daseins darstellt, von dessen unendlich anders gelegener Ebene des Lebens aus diese schlafende Zeit dereinst ihre Einordnung findet.

Kleist wuchs mächtig. Der Drang, der ihn besaß, wurde sicher und stieß selbstherrlich gegen alle Hindernisse vor. Der Jüngling machte lauten Lärm von sich. Nicht in dem Sinne freilich, daß er das wurde, was die ganze Welt und mit Einschränkungen auch er selbst von sich erwartete: ein gefestigter Mensch. Aber hätte er das Geheimnis seiner Seele gekannt, wie wir es verstehen, er wäre weniger trostlos gewesen. Wo er der Verzweiflung entgegenging, staunen wir, mit welcher Kraft und Schnelligkeit er seine erste Stufe vollendete. Leidenschaftlicher erkannte er das ihm Gegensätzliche, wo es ihm entgegentrat, ungestümer wurde sein Verlangen darnach, weil er stärker empfand, was ihm fehlte. Er besaß die Welt nur, insofern sie Gegensatz zu ihm war; seine Freunde waren die Guten, Besonnenen und Gelassenen. Alles andere, was er selbst war und was doch auch einen Sinn besaß, verachtete er. Mit wunderbarer Folgerichtigkeit ließ er sein Gesetz sich auswirken: sich an seine Ergänzungen zu halten, zu klammern und beinah an ihnen zu zerschellen. In dieser unaufhörlichen Reibung entfaltete sich sein eigenes Wesen mit großartiger Gewalt, denn sie war eine unschätzbare Befruchtung: Aufnahme von Elementen menschlicher Daseinsarten durch einen passionierten Schweiger, der, wenn er sprach, es nur apodiktisch

und bekenntnishaft zu tun vermochte. Er wurde sicher über sich selbst und baute den vollzogenen Bruch mit einer imposanten Familientradition immer weiter aus. In solcher Auseinandersetzung ging seine ganze Kraft auf in einer ersten Blüte. In wuchtigen Beweisen verschwendete er seinen Stolz und seine Logik an Sätze, die er doch, wie er behauptete, für seine eigene Überzeugung nicht mehr nötig hatte. Es wuchsen ihm als Früchte noch keine Dramen, sondern starke Taten; keine Spur von bewußter Dichtung war vorhanden, nur vereinzelte sorgfältige Wendungen und Bilder in den Briefen, die er schrieb, meldeten sich als Vorboten. Er gestaltete sich selbst lückenlos in Konflikten, die ihm später als Ableitungen und Ausreden erscheinen mußten, die aber mehr waren, weil sie notwendig einmal von ihm ausgetragen werden sollten: Familie, Gesellschaft, Braut, Militär, Wissenschaft. Auch die Wandlungen und Zugeständnisse, die er diesen Mächten aufzwang, waren Früchte — Früchte eines ersten Frühlings, der ihn fast ganz gefangen nahm. Nur beinahe — denn darüber hinaus blieb doch der Rest der Sehnsucht, den er nicht in Menschengesichter gebildet hatte und mit dem er jede tatenlose Stunde tränkte, sodaß das ganze junge Leben sich in dämonischem Feuer verzehrte und plötzlich ein Herbst da war, der als tieferer Sinn schon längst hinter all dieser Bewegung gestanden hatte. Je maßloser er die Welt tyrannisierte, indem er sich darauf versteifte, daß sie sein Gesicht tragen sollte, umso schneller mußte die Illusion verblühen. Er hatte es so weit getrieben, daß er nur noch Illusion ohne Realität besaß, in der Braut und in den Büchern nur noch Kleist; aus diesem Grund ist es vorstellbar, daß er die ungeheuerliche Verwechslung beider beging, die Braut als Buch und die Wissenschaft als Braut behandelte. Denn freilich, die bunten Häute, die er über alles zog, konnte er halb im Traum von einem Ding aufs andere übertragen. Nur daß die Dinge zugrunde zu gehen drohten, weil sie für ihn Licht und Luft verloren. Er verübte dies Unrecht an allen Gegenständen, aber doch mißhandelte er keinen so wie diese beiden: die Braut und die Wissenschaft. Am Ende eines langen Weges stand als Gericht

und Genesung auch der Austrag vor allem dieser beiden sublimen Verschuldungen. Die Art der Lösung ist so schwer zu verstehen wie der Konflikt selbst, sodaß sich nur in Zusammenfassung vieler Beziehungen und Einzelerlebnisse sagen läßt, es sei in der Würzburger Reise und in der Begegnung mit Kant geschehen.

Die sinnlich-mysteriösen Qualen des Knabentums, das volle Becken erotischen Erlösungsdrangs in seinen geheimsten Formen ist uns in einem Jugendgedicht Kleists sichtbar geblieben, welches zur Genüge beweist, daß die Erotik für ihn, der in seinen Werken die Liebe als Organ der Gotterkenntnis gebraucht, schon in frühester Zeit kein blödes biographisches Akzidens war, sondern bereits eine außerordentlich originale Gestalt gewonnen hatte: er ängstigte sich vor dem lockernden, üppigen Sommer und bat in „Jünglingsklage“ den besänftigenden Winter, zu bleiben:

„Winter, so weichst du,
Lieblicher Greis,
Der die Gefühle
Ruhigt zu Eis.
Nun unter Frühlings
Üppigem Hauch
Schmelzen die Ströme —
Busen, du auch!“

Solche Furcht vor der Lust war Wissen um ihre Übermacht und zugleich um ihre Enttäuschungen, mochten diese nun aus Erhörung oder immerwährender Abweisung stammen. Dieselbe Angst aber erschien in Würzburg als Wut über die rationale Behandlung, die dort seinen Trieben zuteil wurde. Dort und hier litt Kleist daran, daß ihm der Kreislauf von Sehnsucht, Genuß und Erfüllung klar überschaubar, der Zauber der leiblichen Liebe aber genommen war. Er hätte sich für den Sommer nicht zu schwach gefühlt, wenn ihm die Schönheit nicht mit einer Schmach verschwistert gewesen wäre. Aus irgendeinem Grunde war schon für den Knaben der Genuß schmerzlich verbittert und verkleinert, sah sich schon der junge Kleist über die Blüte hinweg an die Frucht gewiesen. Schon hier berief er sich im Lenz auf den Herbst, im Herbst auf die Verheißung. Hätte er je geschwelgt, diese

Unrast wäre abgestorben. Würzburg sei der Name für diese ohne Zweifel früh vollbrachte dialektische Erhebung über das sinnliche Verlangen. Sie hatte ihn der Braut gegenüber zum Schulmeister gemacht, und nicht nur ihr, der Welt überhaupt gegenüber, soweit sie ein Ziel des Liebesstrebens ist. Und worin wäre sie es für Kleist nicht gewesen? Ihm wurde, wenn er über den Büchern saß, die Einsamkeit zum Problem. Seine Unruhe als Trieb zur Gesamtheit, zum Totalen verwischte ihm die zählbaren Gesichter der Menschheit zur antlitzlosen größeren Geliebten; die Ferne ertränkte die Welt vor den Fenstern in einem Meer von Lust und Schönheit, das nicht nur als die Summe der einzelnen bekannten Größen, sondern vor allem als das magische Unbekannte mächtig war. Natur wurde etwas anderes, als wie sie in der Physik sich zeigte, das Reich der Ferne, der Freude und der Schönheit. So gingen Braut und Bücher ineinander über, weitete sich die Erotik zur Sehnsucht nach dem Unermessenen und verengte sich der unbekümmert verallgemeinernde Wissenstrieb zum Drang nach dem Menschen.

Die Voraussetzungen waren für Kleist folgende: was sich aus den erhaltenen Briefen nur vermuten läßt, bestätigt eine überlieferte Antwort von Freund Brockes auf seine heimlich getanen Beichten, die unvermittelt nur umso ergreifender wirkt. Es war so weit gekommen, daß seine Stimmung in klagende Trostlosigkeit aufschlug, daß er ratlos vor der festgefügten Welt stand, die er in erster Linie noch als Gesellschaft sah, und daß er sich nicht mehr nur einsam, sondern verstoßen fühlte. So stark war seine Zugehörigkeit zu der geordneten Welt seiner Jugend, von der er sich doch mit dem Austritt aus dem Heer zielbewußt gelöst zu haben schien, daß er nun nach viel zügelloseren Erlebnissen doch nicht in ein Dekadententum verfiel, sondern ehrlich und tief an der plötzlich erkannten Entfremdung litt. In den Stunden seiner Ausschweifung war er weit über den gezogenen Kreis hinausgegangen; und dennoch wurde ihm Brockes der Freund, dem er am innigsten anhing, nur weil er ihn über das Verhältnis zu den Menschen zu trösten suchte, so gut ers vermochte. Was ihn bei

seiner Rückkehr mit so überschwenglicher Dankbarkeit erfüllte, war das Gefühl, dieses Verhältnis anders, tiefer und schöner gewendet zu sehen. Ein solches Resultat war gänzlich irrational und kaum in Worte zu fassen; aber die Wirkungen, die sichtbar wurden, zeigten, wie tief es empfunden war. Daß sie nicht lange unverändert vorhielten und bald in einer zweiten Erschütterung untergingen zu neuer Synthese, beweist doch nur das Gemeinte: daß alledem als wertvollstes Ergebnis eine Verjüngung und Steigerung der Erlebenskraft zugrunde lag.

Irrational war das Ergebnis dieser ersten Stufe insofern, als es vor allem in einem leidenschaftlich gefaßten Vorsatz bestand — in dem Vorsatz, gut zu sein und das Gefühl jungfräulicher Reinheit, das Kleist überkommen war, zu bewahren. Schon auf dem Heimweg besserte und erweiterte er sich, freilich noch im alten, fast räumlichen Sinn — daß aber diese langsame Überwindung des Vergangenen einzig Gewähr für eine neue Fruchtbarkeit bieten konnte, ermässe man nur an tausend Belegen dafür, wie sehr die Zerstörung dieses ersten Weltbildes nicht nur persönliches, sondern bereits wahrhaft historisches Schicksal war. Denn nicht nur Kleist sah den Horizont so flächenhaft gemalt und die Metaphysik unwillkürlich, doch eben mit schwerer Täuschung, in den Formen eines Raumproblems, wofür die Worte des Matthias Claudius aus dem Aufsatz „Über die Unsterblichkeit der Seele“ zeugen sollen: „Wenn also wir Menschen ein angebohrnes Verlangen nach Unsterblichkeit haben; so ist klar, daß wir, in unsrer itzigen Lage, nicht sind, wo wir sein sollten. Wir zappeln auf dem Trocknen, und es muß irgendwo ein Ocean für uns seyn.“ Jetzt aber bedeutete für Kleist schon eine neue Sittlichkeit viel. Die so oft, etwa an Ulrike, geübte Härte ist kaum merklich umgebogen: „Ich brauche doch nicht zu wiederholen, daß Niemand dies alles erfahren darf? Niemand weiß es als Du und W. Z., wird es also verraten, so ist Einer von Euch unfehlbar der Verräter. Doch wer dürfte das fürchten.“ Eine der wundervollsten Wirkungen seiner Erneuerung, die Vertiefung des Naturgefühls bis zum Grade der Personifizierung (also immerhin noch

relativ genug) kündigt sich an, wenn er das vor ihm liegende Bild einer Gegend kennerisch wie ein Gemälde zu korrigieren sucht: „Bei der Rückfahrt sah ich Dresden aus der Ferne. Es liegt, vielthürmig, von der Elbe getheilt, in einem weiten Kessel von Bergen. Der Kessel ist fast zu weit.“ Auch das kosmische Wunder der Nacht erträgt er noch so: „Der Himmel war malerisch schön.“ Ein Waldbach liefert mit seinem Lauf ein nachdenklich-moralisches Gleichnis. Ja, er bevorzugt ausdrücklich das malerisch Gruppierte gegenüber der Ebene, weil es das wärmende Gefühl ermöglicht. Es ist im wesentlichen durchaus das Weltbild des Jünglings, nur daß das Ideal, auf welches solche Sätze hinweisen, persönlichere Züge trägt. Denn hinter seinen Reiseschilderungen steht nicht mehr der konventionelle Gedanke an die Mutter, sondern die Erinnerung an die Geliebte: „Wenn du nur damals an jenem Abend nicht geweint hättest.“ Das Suchen nach einer Formel für den Sinn des Lebens hört nicht auf, aber es ist ein spürbar eigener Ton in der neuen Fassung: „Erfülle Deine Pflicht.“ Mit Freude an seiner Genesung, die ihn wieder mitten unter die Menschen stellt, schildert er dramatisch pointiert seinen Besuch in der Würzburger Bibliothek, und der Dialog, den er mit Lust gestaltet, ist frisch und gut. In der Religion stellt er sich tolerant über die Riten und bespöttelt einen katholischen Gottesdienst; kein Schauer, keine Möglichkeit der Ekstase war in ihm wie einst später vor demselben Vorgang. Aber erweitert ist er und achtet auf vieles, was er bisher überging, und namentlich eine Perspektive eröffnet sich — wenn auch nicht zu grenzenloser Ferne, so doch zu sehr weitem Ausblick: der Gedanke an die schriftstellerische Laufbahn. Denn wie er sich diese denkt, illustrieren die Proben, mit denen er sich abmüht: aufgelöste Stimmungen vermag er befriedigend in Worte zu kleiden; gute Wendungen und Beobachtungen, die er in einem Ideenmagazin sammelt, verwendet er mehr als einmal, weil sie ihm ganz genügen. Doch das ist nicht mehr Starrheit, sondern aufsteigendes Leben und Keim; wer die junge Leidenschaft dahinter sieht, hat die Verheißung des kommenden Dichters in dem Satz: „Denn

wenn ich die Augen zumache, so kann ich mir einbilden, was ich will!" Das ist die Verheißung, aber freilich auch nicht mehr; denn was er sich vorstellen will, sagt er mit etwas hergebrachten Worten: „Von der Langenweile, die ich nie empfand, weiß ich also auch hier nichts. Langeweile ist nichts als die Abwesenheit aller Gedanken, oder vielmehr das Bewußtsein ohne beschäftigende Vorstellungen zu sein. Das kann aber einem denkenden Menschen nie begegnen, so lange es noch Dinge überhaupt für ihn auf der Welt gibt; denn an jeden Gegenstand lassen sich interessante Gedanken anknüpfen, und das ist eben das Talent der Dichter, welche ebensowenig wie wir in Arkadien leben, aber das Arkadische oder überhaupt Interessante auch an dem Gemeinsten, das uns umgiebt, heraus finden können."

Eine erste Periode in Kleists erhaltenen schriftlichen Äußerungen ist beherrscht von dem Streben, gute Aufsätze zu schreiben. Ihr Thema war gegeben durch die Fülle geistiger Umgebung, in der aufzugehen, die zu erfassen sein höchstes Ziel war. Er erreichte es mit straffer Energie. Dann wurde er sich selber immer mehr zum Zentrum — zuerst bloß als stilbildende Kraft, die mit wunderbarer Unbewußtheit sich dialektisch in der Außenwelt durchzusetzen suchte, während doch alle Spannung aus ihr selber kam, jedenfalls der äußere Widerstand ihr gegenüber nicht nennenswert war. Und nun, seit der Würzburger Zeit, sind seine Briefe zum großen Teil bewußte schriftstellerische Versuche. Später, in Paris, ereignet sich das Wunder, daß sie fast von einem Tag auf den andern die Anzeichen des endgültigen Stils aufweisen. Zugleich beginnt damit die breite Erörterung aus ihnen zu verschwinden. Die Mitteilung wird zum überlegen formenden Spiel. Es wird möglich, daß bloß noch von Geldangelegenheiten gesprochen wird. Die tiefere Auseinandersetzung hat sich in andere Ebenen zurückgezogen.

Diese Krise der Erotik, die wie gesagt mit der Würzburger Reise höchstens teilweise zusammenfällt, trägt alle Züge einer unantastbaren Synthese. Kleists jugendlicher Rationalismus, der sich so sicher aufspielte und doch in keiner Minute selbst genügsame

Überlegung, sondern immer nur stürmisch mißbrauchtes Mittel war, das Glück zu begreifen und damit zu ergreifen, war bereits nicht nur zeitlich, sondern auch persönlich bedingt. Es ist ein einfacher Rückschluß, wenn man den Eifer, mit dem hier Vorsätze gefaßt und Glücksmöglichkeiten ausgebeutet wurden, auf eine umso dunklere Stimmung seiner einsamen Stunden zurückführt. Wenn Kleist an den Hängen seiner kurzen Jugend lag und sich als nichts begreifen konnte als höchstens ein Versprechen; wenn er, mit sich allein, keine moralischen Prinzipien auf die Nebenmenschen anzuwenden hatte, sondern als ein großes Wachsein auf die Taten wartete, denen er einen wirklich erfüllenden Sinn hätte zusprechen können — wer wagt auszudenken, was dann schon in ihm lebendig war? Denn seine Kraft war hoch empor gewachsen, mochte sie gerichtet sein wie sie wollte. Sein erstes Drama, wenige Jahre später hingeworfen, steht am Ende längsten Reifens und gestaltet mit unbeirrter Stärke Symbole, die für ihn nie mehr ihre Geltung verloren und darum sicher auch in die frühesten Anfänge seines wacheren Seins zurückreichen. Das oberste Symbol aber blüht aus der Überwindung der Erotik. So ist es Notwendigkeit, ihm schon für diese Zeit das tiefste Vermögen zuzuschreiben. Wäre sonst die Begegnung mit Kant in dieser unerhörten Weise verlaufen? Es kann kein Zweifel bestehen: schon damals wußte er die alte Welt entgottet zu sehen und die ersten Züge seines neuen Weltbildes zu ahnen. Darum versuchte er in wilder Notwehr, um nur etwas zu tun, den Weg in den nur noch halb geglaubten Himmel der Weisheit wieder einzuschlagen, obschon er lang und mühsam und für einen Greis gemacht war. Er trieb, nur um einen Ersatz zu haben, die Wichtigkeit der irdischen Begebenheiten und sittlichen Grundsätze überstark hervor, weil er so zunächst noch einem Hang seiner Seele folgen konnte, der sich seit Jahren deutlich entwickelt hatte: dem Hang nach Wohlanständigkeit und tüchtigem Ernst der Gesinnung, nach hoher Meinung von der Bestimmung des menschlichen Lebens. Daneben gewann freilich die andere Auffassung unaufhaltsam an Gewicht, die ebenfalls möglich war:

Verachtung der Realität. Sein bewußtes Verhältnis zur Erotik war eine Ernüchterung und ein Jammer, den er verallgemeinern mußte; er besaß in der Geliebten nicht die triebhaft erlebte Möglichkeit, Eintritt in die Welt der Menschen und Dinge zu erlangen, vielmehr blieb sie als Gegenstand seiner Schulmeisterei der sichtbarste Träger der Unzulänglichkeit aller Außenwelt. Er hatte sie selbst in den Bereich der Dinge verstoßen und mußte sich nun beklagen, daß er von jedem Zaunpfahl und von jeder Blume so wenig ein Kind erhalten konnte wie von ihr. Das Hinausgehen über die eigenen Kreise, über das Individuum — Grunderlebnis jedes Künstlers — wurde mit ganz persönlicher, privater, aber deswegen umso gefährlicherer Gewalt vollzogen. Diese allseitige Distanz, das unerotische Verhältnis zur Braut und das erotische zu den unzugänglichen Dingen, machte seine Einsamkeit unkorrigierbar, weil sie selbstverschuldet war. Alle Fragen, die ihm die Geliebte naiv und lautlos gestillt hätte, weil auch sie Mensch gewesen wäre, trug er nun in die Welt überhaupt hinein. Die Katastrophe war nicht mehr menschlich, moralisch, trug kein liebes Antlitz, an das er sich noch hätte halten können, sondern betraf das Dasein als solches. In der Braut hätte er die Erotik, das Blut begriffen oder doch ertragen, weil es einem Bekannten in rätselhafter Weise innewohnte; aber in der Blume begriff er den bittern Saft nicht mehr, der das Wunder bildete. Und dennoch bestanden Dinge und Frauen, beide mit großer Güte und Anmut. Natur wurde zum Reich der Säfte, Stränge und Gewebe, des unverstandenen, abgelehnten Stoffes, der entsetzlichen Meduse. Die Zärtlichkeit der Liebenden wurde zum beinah grotesken, jedenfalls grenzenlos oberflächlichen und falschen Spiel mit dem Geheimnis; Erotik war die traditionelle Blindheit, die Verbauung des Totalen, das doch auch das mörderische Blut enthielt. Darum erscheint sie in der Familie Schroffenstein als protestierend, ja höhnend aufgegriffener Hinweis auf die Unverstandenheit dieser Welt, die nicht erkannt werden kann, solange man aus ihr eine Auslese des scheinbar Harmloseren bezieht. So war, dem Gesetz des Gegensatzes getreu, die Erotik für Kleist nicht zum froh

durchschrittenen Eingangstor in die Versöhnung mit dem Fremden, sondern zum unerschöpflich ausgebeuteten Anlaß geworden, sich an der tief erlittenen Fremdheit der Außenwelt zum nie verlöschenden Bewußtsein der eigenen Isolation, des eigenen Andersseins aufzustacheln. Es blieb ihm nur eines übrig: sich statt auf den Leib auf den Geist zu berufen. Der Geist, die Güte, die Moral waren die Gegenwerte, die er sich nicht nehmen ließ und die er unaufhörlich, mit zunehmender Erbitterung gegen das gemeine, schmachvolle Blut ausspielte. Es war durchaus kein Glaube an einen unüberbrückbaren Dualismus von Leib und Seele, wohl aber eine Auflehnung gegen die gedankenlose Anbiederung an das Grauenhafte, der tief erfahrene Hinweis darauf, daß der Friede zwischen Mensch und Natur nicht so leicht herbeizuführen war, wie die Erotiker glauben. Das Verhältnis des Geistes zum Stoff war unendlich komplizierter geworden, nur weil ihre Identität so schwer zu ertragen war — denn was hat der Geist für eine direkte Beziehung zu den Eingeweiden, denen er so eng verbunden ist? Es lag an den inneren Voraussetzungen des jugendlichen Kleist, daß ihm bei diesem Protest das moralische Phänomen der Güte, nicht das kosmische der Schönheit zum vorläufig rettenden Halt wurde. Ein solcher Gehalt konnte freilich bereits nicht mehr untergehen, und als der Zweifel später einen Künstler traf, da stieß dieser auf das kosmische Wunder, auf die Problematik von Schönheit, Form und Gestalt — auf das Penthesilea-Problem, die Mitte seines eigentlichen Wesens.

Diese Konflikte und Lösungen besitzen wir nicht in authentischem Material, sondern in den Möglichkeiten der Deutung, die in Kleists erhaltenen Briefen und Aufsätzen aus dieser Zeit bereit liegen — vor allem aber in der Notwendigkeit, die Voraussetzungen seiner frühen künstlerischen Größe aufzudecken. Schon hinter der Familie Schroffenstein steht eine seelische Haltung, die als Gebärde weit mehr aussagt als das Drama selbst, dessen Szenen und Verse vor Fülle des Gehaltes oft das Entscheidende nur zu stammeln vermögen. Sichtbar sind nur die Wirkungen dieser Entwicklung, aber diese sind zuverlässigere Grundlagen

der Deutung als die sporadischen und oft zufälligen biographischen Dokumente. Bei Kleist hat die Übertretung dieser Einsicht nicht nur deswegen die übelsten Folgen, weil er Künstler ist, sondern weil sein Erleben einem Gesetz untersteht, das zuerst erkannt und nacherlebend ausgefüllt werden muß, ehe sich ein etwa vorhandener sachlicher Beleg richtig verwenden läßt. Schon der „Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden" ergab seinen tiefern Sinn erst durch eine gegensätzliche Art der Betrachtung: was Kleist hier als seinen tiefsten Gehalt verkündet, ist im Grunde etwas ganz anderes als dies, ein Postulat, an das er sich klammerte, das aber nie der Kern seines Wesens war. Kern war vielmehr die Sehnsucht nach einem solchen Halt, sodaß der scheinbaren Sicherheit in Wahrheit eine ausgeprägte Chaotik entsprach. Das Sachliche steht bei ihm immer in einer ganz besondern Beziehung zur Bedeutung, wofür noch zahllose Beweise zu liefern sein werden. Aus diesem Grunde kann das Meiste, was Mediziner zur Erhellung vor allem seiner Jugend beigetragen haben, nicht mehr befriedigen, sobald man dies erkannt hat, wenn auch der Medizin ein gewisses Recht an der Untersuchung damit noch nicht abgesprochen ist. Es handelt sich vielmehr um eine Frage der künstlerischen Einsicht. Das laute Wesen Kleists etwa in der Würzburger Zeit kann nur mit grobem Irrtum als eine direkte Aussprache der ihn bewegenden Probleme angesehen werden: Kleists Erotik war ja eben eine Auflehnung, nicht ein Geständnis ihrer Macht über ihn. Die Aufmerksamkeit der Medizin wurde zuerst durch die Penthesilea wachgerufen, und gerade dieses Drama kann nicht mehr Gegenstand der Auseinandersetzung sein. Denn tritt man mit der angedeuteten Erkenntnis jener Beziehung zwischen Stoff und Sinn an seine Probleme heran, so erfüllt sich das Schicksal, daß eben hier die großartigste Antwort auf diese Frage gegeben ist. Die Penthesilea ist aus der furchtbaren Steigerung desselben Erlebnisses geboren, mit dessen wissenschaftlich gewendeter Formel man ihrem Dichter zuleibe ging: aus dem Erlebnis urewigen Grauens, in das Menschen und Dinge rettungslos gebannt sind, das die Liebe vor Blut vergehen läßt, weil kein Weg besteht,

zu einem gesunden, „normalen“ Geist hinaufzugelangen. Niemand anders als Kleist hat diese Tragik verwirklicht und überwunden, so daß es sinnlos wird, seine Verwandtschaft mit dem Wahnsinn aufzuspüren. Die Frage, mit der man ihn zu Fall bringen will, hat er als Erster und in dieser Form als Einziger aufgeworfen. Der Primat der Kunst ist damit unanfechtbar, und so wird nicht mehr viel zu sagen sein, weil es auf seine Art gesagt werden müßte.

Kleists erste, rationalistische Stufe mündet kurz vor der Begegnung mit Kant in eine Verlebendigung des bisherigen Weltbildes aus, die mit wundervoller innerer Echtheit die Beunruhigung der verstaubten Beschränktheit durch die Erotik und seine sittliche Tüchtigkeit in eine Frucht vermählt. Ein vertrauteres Verhältnis zu den Menschen und ein persönlicheres Interesse an Natur und Dingen strebten gemeinsam, mit großer Unbewußtheit, gegen eine Vermenschlichung der Landschaft hin. Darin zeigen sich beide Hauptkräfte seiner bisherigen Jahre fruchtbar: die helle Aufgeschlossenheit und die Gebundenheit an die Moral. Es war ein vollkommen organisches Ineinander von Freiheit und Vergangenem, Ererbtem — das Produkt einer stärksten Auseinandersetzung mit der ihn umgebenden Welt, wenn auch als solches noch jugendlich genug. In Flüssen und Städten sah er menschliche Züge, die er nach der Überwindung der Erotik in Würzburg so innig wiedergewonnen hatte. Das menschliche Antlitz war ihm teurer denn je als deutlichste Garantie eines harmonischen Daseins, die auch ihm zu einer befriedigenden Selbstverwirklichung verhalf. An Wilhelmine schrieb er: „Grade aus strömt der Main von der Brücke weg, und pfeilschnell, als hätte er sein Ziel schon im Auge, als sollte ihn nichts abhalten, es zu erreichen, als wollte er es, ungeduldig, auf dem kürzesten Wege ereilen — aber ein Rebenhügel beugt seinen stürmischen Lauf, sanft aber mit festem Sinn, wie eine Gattinn den stürmischen Willen ihres Mannes, und zeigt ihm mit edler Standhaftigkeit den Weg, der ihn ins Meer führen wird — und er ehrt die bescheidne Warnung und folgt der freundlichen Weisung, und giebt sein voreiliges Ziel auf und durchbricht den Rebenhügel

nicht, sondern umgeht ihn, mit beruhigtem Laufe, seine blumigen Füße ihm küssend —

Selbst von dem Berge aus, von dem ich Würzburg zuerst erblickte gefällt es mir jetzt, und ich mögte fast sagen, daß es von dieser Seite am Schönsten sei. Ich sahe es letztin von diesem Berge in der Abenddämmerung, nicht ohne inniges Vergnügen. Die Höhe senkt sich allmählig herab und in der Tiefe liegt die Stadt. Von beiden Seiten hinter ihr ziehen im halben Kreise Bergketten sich heran, und nähern sich freundlich, als wollten sie sich die Hände geben, wie ein Paar alte Freunde nach einer langen verflossenen Beleidigung — aber der Main trit zwischen sie, wie die bittere Erinnerung, und sie wanken, und keiner wagt es, zuerst hinüber zu schreiten, und folgen beide langsam dem scheidenden Strome, wehmüthige Blicke über die Scheidewand wechselnd —"

Die Klarheit dieser Entwicklung wird erst völlig sichtbar, wenn man bedenkt, daß diese letzte Metamorphose schon eine wahrhaft dichterische ist und als solche auch in der deutschen Literatur ihre historische Bedeutung hat. Man darf bei dieser reinen Menschlichkeit des Weltbildes etwa an Hölty denken — Hölty, dessen Sommerwind mit einem Ende auf Erden festgebunden und dessen gütiger Frühling mit einem unsichtbaren Firnis überzogen war. Sein Schicksal war traurig, aber dennoch eine Erfüllung, weil das, was er erstrebte, sich erreichen ließ, wenn auch auf einem dornenvollen Weg. Zu den geheimsten Reizen Kleists gehört es aber, daß sich diese Vorstufen als rein privates Wachstum gaben. Da war nichts von der marktschreierischen Betriebsamkeit einer beginnenden literarischen Laufbahn, und diese Reinheit bot die Gewähr, daß es sich bei alledem auch nicht um eine Laufbahn, sondern um ein Schicksal handelte. Nur aus so unverbrauchter Fruchtbarkeit kam die Kraft, die alles Nachzuholende so schnell und sicher erfüllte. Das Kanterlebnis, in dem er ans Licht des Einmaligen emporstieg, trägt schon alle Zeichen der Erlauchtheit.

Spielt sich in Wahrheit die Entwicklung eines Menschen nie in so reinlich verdichtetem Nacheinander ab, so ist besonders auch

im Verhältnis Kleists zur kritischen Philosophie die Chronologie völlig verwischt. Leben ist Synthese, und das lebendige Schicksal, das hier in der Überlieferung waltet, ist unmißverständlich. Denn das Fehlen aller materiellen Unterlagen ist nur das vornehmste Kriterium für die große Verschiebung der Gewichte, die sich nunmehr vollzieht — ein Erwachen des bewußten Verhältnisses zu jenem Gesetz, das die Beziehung zwischen Stoff und Bedeutung als so fragwürdig hinstellt. Wir wissen nicht, wann Kleist die kantische Philosophie kennen lernte, die ihm den Glauben an eine absolute Wissenschaft nahm, wissen nicht, welches Werk ihm den entscheidenden Eindruck vermittelte, sodaß selbst die Vermutung möglich wurde, Kleist habe in jener Zeit überhaupt nicht Kant, sondern Fichte gelesen.[1] Daß in dieser scheinbar fundamentalen Frage solche Zweifel möglich sind, beweist nur, daß es sich hier in erster Linie nicht um Kant oder Fichte handelt, sondern um Kleist. Nichts anderes meint jenes Gesetz, daß Sinn und Stoff bei ihm in keinem direkten Verhältnis stehen. Was Kleist widerfuhr, hat er uns selbst in einer Formulierung aufbewahrt, die für das Verständnis seiner Gedankenwelt eindeutig, für alles weitere Fragen nach ihrer Herkunft rätselhaft ist: „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün — und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzuthut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr — und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich". Die künstlerische Orientierung dieser Sätze hat mit Wissenschaft so wenig etwas zu schaffen wie die Folgen, die sich aus ihnen für Kleist ergaben, mit denen, die Kant aus seinem Kritizismus herleitete. Mit derselben persönlichen Leiden-

[1] Ernst Cassirer: Idee und Gestalt (Bruno Cassirer, Berlin 1921).

schaft, in der Kleist das Buch wegwarf, als er diesen für Kant nur vorläufigen Gehalt erfaßt hatte, wird er es ergriffen haben. Er war kein systematisch interessierter Leser.

Die Katastrophe war in ihrer ersten Wirkung ganz bürgerlicher Natur. So groß die Freiheit war, die sich Kleist mit dem Austritt aus der Armee herausgenommen hatte, sein Streben ging doch nur, in irgendeinem höher verstandenen Sinn, nach einem Beruf, der ihn in der alten Gesellschaft möglich machen sollte. Dieser äußere Antrieb blieb auch jetzt noch für lange Zeit in Kraft. Was in den zitierten Sätzen zusammenstürzte, war zum guten Teil die zäh festgehaltene Aussicht auf eine solche gesellschaftliche Stellung, die er freilich eben auf seine eigene Art gesehen hatte. Seine Äußerungen zeigen einen Zusammenbruch, eine gänzliche Verödung der Lebensbahn, deuten aber durchaus nicht auf einen Abgrund, der sich zudem aufgetan hätte. Seine gesamte bisherige Existenz war vernichtet. Er streifte tagelang auf ihrem kahlen Boden umher. Nur er war übrig geblieben, allein mit sich selbst. Und aus dieser Situation heraus, die an seiner Stärke in geheimnisvoller Weise bildete, regte sich langsam das erste Leben, das nur aus ihm allein kommen konnte. Erst in den kommenden Monaten und Jahren bekam sein Erlebnis Gelegenheit, sich der Begebenheiten zu bemächtigen und allen Stoff mit ausschließlicher Gewalt zu formen. Das war beinah eine rein zeitliche Notwendigkeit. Es trieb ihn in die Ferne; bevor ihm etwas begegnete, konnte er sich nicht darstellen. Aber er erlebte schon auf der Pariser Reise Manches, und in jedem Ereignis blühte sein neuer Gehalt deutlicher, tiefer und schöner auf. Als ihm nur erst die Möglichkeit gegeben war, Worte zu gebrauchen, tat er es mit unerhört schnell reifender Meisterschaft. Mit jeder Station, die er hinter sich brachte, vermochte er bewußter, unmittelbarer aus seinem Wesen herauszureden. Denn die Spaltung von Ich und Welt war nicht in dem Sinn geschehen, daß ihm ein neues Stoffgebiet von Zwischentönen und verdämmerndem Irrationalem erschlossen worden wäre; dazu hätte er ein philosophischer Spekulant, ein theoretisierender Romantiker sein

müssen. Es war vielmehr eine neue Kraft in ihm, die sich immer mehr zur zentralen auswuchs. Er konnte in der Folgezeit nur aus ihr als dem Quell gestalten, nicht über sie reflektieren; versuchte er dies gelegentlich, dann fiel es ihm fast so schwer wie einem Unbeteiligten.

Was ihn so ungeheuer erschütterte, war der Umstand, daß die von ihm so tief erlittene Absonderung von Welt und Menschen, doch vor allem von den Menschen, das unrettbar distanzierte Verhältnis zu allem Außen, doch vor allem zur Gesellschaft, plötzlich zum Rang einer obersten Tatsache, eines Lebensgesetzes erhoben wurde. Die Tragik dieser Trennung vermochte er besonders deswegen in solcher Weise persönlich zu erfassen, weil seine bisherige Isolation, die er so heftig bekämpft hatte, so persönliche, gesellschaftliche Formen hatte. Dann freilich stürzten sofort alle weiteren, schon irrationalen Konsequenzen nach, die sich für ihn schon immer komplizierend in das Problem gesellschaftlicher Vereinigung gedrängt hatten, kraft seiner Übertragung der Erotik auf die Welt überhaupt: Jammer über die Unerreichbarkeit der Ferne, erwachter Drang des Künstlers nach Erfassung, Bewältigung des Wesens. Nun war unversehens das Verneinende, Verzweifelnde, Zerstörende in ihm bejaht und geheiligt, nachdem er es so mühsam zum Guten gewendet hatte. Das war das Entscheidende.

Schon damals, als Kleist in Berlin die Würzburger Eindrücke bewältigte, war er ein Einsiedler, dem ein selbstvergessenes Zugreifen unmöglich geworden war. Aber wenn er sich dort in das Geheimnis der Beziehung von Mensch und Welt verbohrte, schwankte er in seinem Willen zur Sittlichkeit noch, auf welche Seite er sich zu schlagen habe. Er sah einerseits: „Ach, es gibt kein Mittel, sich andern ganz verständlich zu machen und der Mensch hat von Natur keinen andern Vertrauten, als sich selbst". Dann aber war er wieder weltfromm, nur um den Blick vom eigenen Ungestüm abzulenken und für seinen Teil an das Gute zu glauben: „Wenn ich doch jemals mein Herz Dir entzöge, Dir selbst, nicht mir, würdest Du die Schuld zuzuschreiben haben.

Denn so wie meine Liebe Dein Werk, nicht das meinige war, so ist auch die Erhaltung derselben nur Dein Werk, nicht das meinige. Meine Sorge ist nichts als Deine Gegenliebe, für meine Neigung zu Dir kann ich nichts tun, Du aber alles." An Brockes verübte er einen verschwiegenen Raubbau, weil er nicht fähig war, anders zu lieben: er empfahl seiner Braut die an dem Freund erkannten Tugenden mit solchem Eifer, als wären es seine eigenen. So mißbrauchte er alle Stufen der Vollkommenheit, die ihm in andern entgegentraten; hier war bereits die Trias von Liebe, Ich und Du in einem geschlossenen und jenes Gesetz vorausnehmenden Bild vereinigt, das im Amphitryon diese drei Komponenten des Daseins nach ihrem gegenseitigen Verhältnis festhält. Aus dem jugendlichen Prototyp dieser höchsten Tragödie stammte Kleists Klage über seine verdrehte Stellung zur Welt, die ihm jetzt durch Kant als Notwendigkeit gezeigt worden war. Der Zusammenbruch ging über den Zweifel an menschlichen, moralischen Werten.

Die Flucht von Kant weg zu Rousseau unterstand demselben Sinn. Rousseau war ihm in keinem Augenblick naiv und freudig hingenommene Beruhigung, sondern ausschließlich Ziel einer Sehnsucht: hier war ihm bereits der endgültige Verlust der Glückseligkeit durch ein System ausgesprochen. Sieht man, welch rücksichtslose Formen dieser Wille zur Ruhe mit dem Plan des schweizerischen Idylls annahm, dann schwindet jeder Zweifel daran, daß ihm Sinn und Sendung seiner Unruhe bereits deutlich vor Augen standen. Die Braut verlor er so taub vor dem Mut, diesen Sinn zu verwirklichen, wie Michael Kohlhaas sein Weib Lisbeth. Bereits faßte ihn ein Schwindel, wenn er an seine Lage dachte. Die Prosa seiner Briefe wurde atemraubend. Die bürgerlichen Miseren traten zurück vor den geistigen Erschütterungen, die ihm Kant durch das Mittel der erstern zurückgeführt hatte.

Die einzelnen Stadien, die diese Vertiefung des Kanterlebnisses bezeugen könnten, sind nicht zu verfolgen. Mit jedem Brief aber, den er schrieb, läßt sich deutlicher eine Wendung der Dinge erschließen, die sein einziger Halt sein konnte, wenn er nach einem

griff: ein gewaltiges Erwachen des Künstlertums. Daß er diese Jahre notdürftig ertrug, war nur deshalb möglich, weil seine unsägliche Geladenheit einen heimlichen, den unerträglichen Druck wenigstens mindernden Abzug gefunden hatte und sich in verwandelter Form in seinem Herzen sammelte. Der unübersehliche Reichtum des Künstlers war auch bei ihm nicht in einer besondern Fülle der stofflichen Erlebnisse begründet, sondern in einer seelischen Haltung, die sich jederzeit auf der Stufe chaotischer Bereitschaft erhielt. Was Kleist in diesen Reisejahren erlitt, diente in höherem Verstande dazu, diese Haltung in ihren eigensten Zügen für immer auszuprägen. Was sich von solchem Kampf in den Briefen erhalten hat, ist nach außen arm genug. Aber in genauem Gegensatz zur früheren beharrlich ausspinnenden Spitzfindigkeit ist in diesen Augenblickssiegen und langanhaltenden Niederlagen eine Welt verborgen. Die flüchtig hingeworfenen Sätze wirken seit der Entfaltung des Ich wie unbewegte Zeichen für etwas unendlich tiefer, zarter und schreiender Gemeintes. Hinter wenigen Worten können sich entscheidende Ekstasen bergen, die der Inbrunst zum Siege verhalfen.

„Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhebenste Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen. Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande, aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest. Mitten vor dem Altar, an seinen untersten Stufen, kniete jedesmal, ganz isoliert von den Andern, ein gemeiner Mensch, das Haupt auf die höheren Stufen gebückt, betend mit Innbrunst. Ihn quälte kein Zweifel, er glaubt — Ich hatte eine unbeschreibliche Sehnsucht mich neben ihn niederzuwerfen, und zu weinen — Ach, nur ein Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden —

Ach, Wilhelmine, es war einer von jenen lauen, süßen, halb dämmernden Tagen, die jede Sehnsucht, und alle Wünsche des Herzens ins Leben rufen —

Für die Zukunft leben zu wollen — ach, es ist ein Knabentraum,

und nur wer für den Augenblick lebt, lebt für die Zukunft ... Zwei Fischer ruderten gegen den Strom, und trieften von Schweiß. Ich nahm unserm Schiffer das Ruder und fing [an] aus Leibeskräften zu arbeiten. Ja, fiel mir ein, das ist ein Scherz, wie aber wenn es Ernst wäre —? Auch das, antwortete ich mir, und beschloß eine ganze Meile lang unaufhörlich zu arbeiten. Es gelang mir, doch nicht ohne Anstrengung und Mühe — aber es gelang mir" (an Wilhelmine, 21. Mai 1801).

„... aber das warme, weiche Herz, das unaufhörlich sich sehnt, immer wünscht und hofft, und niemals genießen kann, das etwas ahndet, was es nirgends findet, das von jedem Eindrucke bewegt wird, sei es die Brust eines Freundes, die ihm Trost, oder der Schatten eines Baumes, der ihm Kühlung gab — ist es glücklich —?

Und an einem Eselsgeschrei hieng ein Menschenleben? Und wenn es nun in dieser Minute geschlossen gewesen wäre, darum also hätte ich gelebt? Darum? Das hätte der Himmel mit diesem dunkeln, räthselhaften, irdischen Leben gewollt, und weiter nichts?" (an Karoline v. Schlieben, 18. Juli 1801).

Verzweiflung und aufschlagendes Verlangen nach Leben hetzten sich. Der übermächtigen Lust und Pracht von Paris gegenüber vermochte er sich nur zurück in moralische Postulate zu retten, weil er auch für den Genuß nicht gemacht war, wie ers von der Entsagung klagte. Als sich aber der Sturm über einem ersten Werk verzog, da zeigte sich, daß hier nicht ohne entsprechende Frucht ein geistiges Problem solcher Ausmaße in die Formen eines menschlichen Schicksals eingegangen war: die Familie Schroffenstein verwirklicht das Weltbild, das Kants Kritizismus in Kleist als dem einzigen Künstler von ebenbürtiger Kraft wachgerufen hat. Sie verhält sich zur Lehre des Philosophen wie das Symbol zur Formel — die einzige und höchste Art der Entsprechung, die zwischen beiden bestehen kann. Alle Symbole, die Kleists Weltbild beherrschen, sind in diesem ersten Drama zur Vollkommenheit gebildet. Sie müssen in dieser kurzen Zeit emporgewachsen sein.

Das Beispiellose an dieser Produktion ist, daß sie weder

eine Flucht in das Reich der praktischen Vernunft, wie sie Schiller vollzog, noch ein Reden über das Chaos ist, sondern ihre ganze Fruchtbarkeit einzig aus dem Chaos selbst ohne Umschweife herleitet. Es handelt sich durchaus nicht darum, Thesen zu suchen oder zu verteidigen, denn dies wäre Ausflucht, Trost, Untreue am Absoluten. So wie Kant das menschliche Erkenntnisvermögen als relativ erklärt hatte, wird vielmehr der Mensch in unmittelbare Beziehung zu dem gesetzt, was umfassender ist als er, und in dieser Spannung zwischen erkannter Unzulänglichkeit und brünstig geglaubtem Totalen aufgerieben, in das Ideal, die Idee hinein vernichtet. Neue Organe regen sich tastend schon an seinem irdischen Leibe, die festen Grenzen seiner Erscheinung verschieben sich sehnsüchtig nach dem Gestaltlosen hin. Mit der Erkenntnis der subjektiven Bedingtheit des Diesseits wird in furchtbarer Weise Ernst gemacht, nur daß sich diese Erkenntnis nicht an Problemen von Raum und Zeit nährt, sondern an den Hindernissen in Gestalt menschlicher Phänomene: an Moral, Sprache, Erotik und allen übrigen Fermenten irdischer Dogmatik. Weil das mit so beschränkten Sinnen erlebte Diesseits großenteils nur eine Manifestation der menschlichen Seele ist, so muß beim Aufstieg der sich Vollendenden manches Irdische von ihren Leibern fallen. Vor dieser Entschlossenheit zum Ewigen wird alle bisherige Problemstellung hinfällig; sie nimmt trotzig die höhnisch gemeinten Worte des Baccalaureus im zweiten Akt von Faust II. auf sich, wie sie alles auf sich nimmt:

„Dies ist der Jugend edelster Beruf!
Die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf;
Die Sonne führt' ich aus dem Meer herauf;
Mit mir begann der Mond des Wechsels Lanf;
Da schmückte sich der Tag auf meinen Wegen,
Die Erde grünte, blühte mir entgegen.
Auf meinen Wink, in jener ersten Nacht,
Entfaltete sich aller Sterne Pracht.
Wer außer mir entband Euch aller Schranken
Philisterhaft einklemmender Gedanken?
Ich aber, frei, wie mir's im Geiste spricht,

Verfolge froh mein innerliches Licht
Und wandle rasch, im eigensten Entzücken,
Das Helle vor mir, Finsternis im Rücken."

Goethe, dessen organische Gestalt durch Fichte nicht mehr erschüttert werden konnte, deutet indessen mit einem an Ulrike von Levetzow gerichteten Vierzeiler auf einen tiefsten Zusammenhang zwischen Kleist und Kant hin:

„Am heißen Quell verbringst du deine Tage,
Das regt mich auf zu innerm Zwist;
Denn wie ich dich so ganz im Herzen trage,
Begreif ich nicht, wie du wo anders bist."

Diese Verse zeigen mit ihrem ganz im Sinne des Kritizismus gehaltenen Ausdruck, auf welcher Bahn sich die Befruchtung des Künstlers durch den Philosophen vollzog: der Erkenntnis Kants entsprach eine Sehnsucht Kleists, die unbewußt oder gefürchtet und bekämpft schon vor der Begegnung vorhanden war, weil sie der Mutterschoß alles künstlerischen Verhaltens und durchaus nicht auf eine exakte Bestätigung und Rechtfertigung angewiesen ist. Schon der Jüngling Kleist fühlte sich krank und problematisch in seinem Verhältnis zur Umwelt, ja zu jedem Einzelding, das als ein Fremdes in seinen Händen lag und sich nur als ein Gegenstand der Betrachtung, nicht als ein Versprechen möglicher Vereinigung darbot. Kant aber schürte diesen brünstigen Zweifel zum hellen Bewußtsein auf und gab, das wird nicht übersehen werden dürfen, eine ganze Welt von Anwendungen, Beispielen. Nicht daß Kleist diese übernommen hätte; aber es wurde ihm auf diese Weise der ganze Umfang des Problems und die Nutzanwendung auf die nur ihm eigenen Fälle klar. Er relativierte also nicht die Erkenntnis, sondern die Erotik. Er war außerdem in keiner Weise geneigt, sich mit dem relativierten Diesseits zu begnügen, sondern zerstörte ohne Besinnen die Erscheinung zugunsten des Absoluten. Um ein Beispiel zu geben: so indirekt, ja willkürlich wie das Verhältnis der Erscheinung zum Ding an sich war ihm, innerhalb seines künstlerischen Bezirkes, die Beziehung des Wortes zur Sache. Das immer wachgehaltene

Bewußtsein der Problematik, die der Sprache als gemäßem Ausdruck des Menschen eigen ist, wurde zu einem hervorragenden Born der Gestaltung. Von der Familie Schroffenstein bis zur Hermannsschlacht regiert das Mißverständnis, gehorchen dem Wort Hunde statt der Menschen und Menschen statt der Hunde, weil es so wenig Seele in sich trägt, so irdisch mißgeschaffen und zweideutig ist. Kleists erstes Drama ereifert sich über die Tragik dieser Unzulänglichkeit bis in den Tod; es stellt den Menschen mit grausamer Schärfe der Züge hin, doch nur, um ihn desto rücksichtsloser in das Gestaltlose fortzurücken, das er aus Gedankenlosigkeit übersieht. Dieser Prozeß der gewaltsamen Verwesung verbraucht hier noch alle Kraft; kein Atom von Mut, die Tragik zu ertragen, erhebt sich am Ende, sondern das Lachen des Erkennenden, der vor Wissen zum Wahnsinnigen geworden ist. Es ist die unbedingte Zerstörung des naiven Realismus, der Kleists erste Stufe erfüllte, ein rein negativ gerichtetes Werk. Denn auch die Entrückung aus der Welt der Erscheinung, die den Liebenden zuteil wird, gelangt nicht weiter als bis in den Tod. Die schwarze Fahne der Verwesung und Verneinung war ein für allemal errichtet und ein Kampf angesagt — doch freilich auch nicht mehr. Kleist hätte nicht der Künstler sein müssen, der er war, wenn er nicht, vom Boden sich erhebend, das Antlitz der Erde, der Wirklichkeit lachender und schöner gesehen hätte als je zuvor. Nicht den Tod durchzusetzen konnte sein Wille sein, sondern Tod und Leben aufs innigste zu vereinen. Nach der Vollendung der Familie Schroffenstein erfuhr er zum erstenmal in größtem Stil die Auswirkung seines Gesetzes, das nach dem tiefsten Gedanken immer die Liebe zum Lebendigsten wollte. So hatte er sich mit seiner Zerstörung nur für ein tieferes Staunen vor aller gestalteten Größe reif gezweifelt. Nun erst war die Form, die Kunst Goethes das, was sie ihm einmal sein mußte, wenn ihr sein Chaos ebenbürtig sein sollte: ein unerreichbares Wunder.

Denn der Robert Guiskard war ein Formproblem, dessen Erfüllung allerdings auch die Verwirklichung des zentralen Problems

bedeutet hätte. Das war der tiefste Sinn des Ringens um dieses Werk, daß Kleist für seine Erkenntnis eine neue, notwendige Form finden mußte. Es ist ein Zeugnis unvergleichlicher Hellsicht, daß er jetzt schon um sein innerstes Geheimnis wußte, welches hieß: Überwindung der bisherigen, gewissermaßen vorkantischen Größe von innen heraus, nicht exklusive, bloß verneinende und darum nur zur Hälfte gültige Behauptung, sondern Synthese von Leben und Tod zu erreichen. Dieses Symbol sollte in seiner äußern Form Vereinigung von Shakespeare und Antike sein, in seinem Gehalt Vermählung des nackten, leiblichen Heros mit Pest und Tod.

Warum besaß Kleist für dieses Drama nicht die Möglichkeit der Vollendung? Es ist keine Frage, daß das Geheimnis der Zusammenhänge in seinen Werken auf eine grenzenlose Überlegenheit des Gestalters zurückgeht, die sich einmal entfaltet und auch in technischer Hinsicht vollendet haben muß, wennschon sie überall mit der Unbekümmertheit einer sich selbst genügenden Welt zutage tritt. Es wird immer unbegreiflich bleiben, wie abgeschlossen, stumm und nur auf eine eigene Mitte bezogen Kleist sich gibt, und dies schon in seinem ersten Drama, das die Welt in denselben Symbolen besitzt wie die Werke der Meisterschaft. Allein, ein geringerer Grad von Reife liegt bei diesem Erstling darin, daß der Chaotik des Weltbildes auch eine äußere Unklarheit entspricht, die nicht von innen her entstandene Notwendigkeit, sondern technische Absicht ist. Es ist unverkennbar, daß hier das Vorbild Shakespeares gewirkt hat. Es wird sich weiterhin noch zeigen, daß doch noch nicht alle Kraft der Gestaltung an die Symbole verschwendet wurde, sondern nicht ihr geringster Teil in diesem Bemühen einer literarischen Nachahmung aufging, sodaß der reine Sinn nur streckenweise zutage liegt. In ähnlicher Weise kann beim Robert Guiskard nicht ein Zweifel an der Berechtigung oder Größe des zu verwirklichenden Gehalts, sondern nur das Problem der äußeren Form hemmend gewirkt haben. Denn diese war auch hier deutlich genug an literarische Einflüsse gebunden. Das Übergewicht des Gehalts über die Form

ist vielmehr so groß, daß das überlieferte Fragment in Wahrheit alles ausspricht, was Kleist verkünden wollte: die Synthese, lebendige Auseinandersetzung zwischen Tod und Leben, Gedanken und Tat.

Allein, der eigentliche Sinn dieses Werkes liegt überhaupt außerhalb seiner Grenzen — darin, daß es vernichtet werden mußte. An der Form als solcher mußte Kleist erst versagen, um alles, was er später vollbrachte, als Niederlage zu verfluchen, weil es nicht das dionysische Idol der Jugendfreundin war, die er sich einzig als seine Gattin denken konnte. Er stürzte wie noch nie zuvor, und nun war nicht mehr der Sinn der rational erkannten Welt zerstört, wie in der Familie Schroffenstein, sondern der Sinn von Kunst und Form, wie er ihn bis dahin verstanden oder übernommen hatte. Aus dieser absoluten Vernichtung erst erstand das absolute Leben, sein Leben. Von hier an darf in seiner Seele alles vorausgesetzt werden, was sie nach Form und Sinn groß macht und was seit dem Kanterlebnis als die heimlich bildende und im Bilden wachsende Kraft, doch nicht als das Gebilde selbst in ihr lebendig war.

In dieser Zeit muß die ungeheure künstlerische Überlegenheit ihn überkommen haben, welche die gefundenen, in Erwartung höchster Leistung erlittenen Symbole ihrer schrankenlosen Verherrlichung zuführte. Der künstlerische Triumph des Amphitryon und der Penthesilea steht in keinem erfaßbaren Verhältnis zur Guiskard-Niederlage. Fest aber stand bereits die Erkenntnis des Prinzips, das die empirische Welt beherrscht: des blöden Un- und Mißverstandes, der Verwechslung von Schein und Wesen. Schon in der Familie Schroffenstein werden die Erscheinungen vertauscht, weil sie im Hinblick auf die urewige Wahrheit gleich relativen Wert besitzen. Schon dort erscheint das Symbol dieser Gesetzmäßigkeit in gelegentlicher Verwendung als stoffliches Motiv (nicht in zentraler Verherrlichung, wie der Robert Guiskard sie erstrebte): irgend ein Ding, das als Pfand und bindende Realität dienen soll und doch nur Verwirrung stiftet, weil es vor verschiedenen Hintergründen, von verschiedenen Haltungen aus

gesehen, wechselnden Sinn hat. In den Andeutungen eines Leopolddramas, das nicht über erste Anfänge hinauskam, weil es in jeder Beziehung mit den Problemen des Guiskard zusammengefallen sein muß, ist wie in der Familie Schroffenstein der Krieg verachteter Ausdruck leiblichen, entseelten Daseins und beinah Strafe für die österreichischen Ritter, die mit grausamer Wonne aus ihrer falschen Sicherheit mitten in den Tod geleitet werden. Im Robert Guiskard aber war der Krieg in anderm Sinn gemeint — nicht als verachtenswerte Korruption, sondern als notwendige irdische Ausdrucksweise des beiden Reichen, der Erde und der Idee, zugehörigen großen Menschen. Es war ein starker Schritt über die erste, unbedingte Verneinung des Scheins hinaus in eine Haltung, die beide Pole wissend in sich schließt. Am Eingang von Kleists Stufe der vollendeten Meisterschaft steht das Drama, das diese Haltung verkündet — als ein Zeugnis mehr dafür, daß die Dynamik dieses Daseins aus den Quellen der Dunkelheit gespeist wurde, sodaß sie es vermochte, ihr Tiefstes jederzeit und also auch zuerst auszusprechen.

Immerhin lassen sich wichtige Voraussetzungen für die frühe Möglichkeit des Amphitryon deutlich erkennen. Das Drama war bei Molière stofflich vorgebildet; es bewegt sich in den Ebenen hoher Abstraktion und gestaltet, dank der stofflichen Anlehnung, ein Bild von so außerordentlicher Reinheit der Beziehungen, daß die Simplizität des vorgefundenen Symbols wesentlich zur vollendeten Durchführung beigetragen haben muß. Über der formalen Größe dieses Werkes steht allerdings noch eine Erkenntnis Kleists von so unverlierbarer, endgültiger Klarheit, daß man das Ganze doch als schlechthin unverständliche Leistung hinzunehmen hätte, müßte man nicht außerdem annehmen, die Auseinandersetzung mit den Guiskard-Problemen sei so langwierig, fruchtbar und umfassend gewesen, daß sie die ausreichende Grundlage für die Erkenntnis des Gesetzes werden konnte, dem Kleist in seinen Siegen und Niederlagen unterworfen war. Ja, dieses Verhältnis sei selbst ein Ausdruck der gemeinten inneren Beziehung zwischen Wollen und Erfüllung: indem Kleist sich so

ausschweifend an das Eine hingab, reifte ihm abseits und ungewollt das Andere, unendlich Tiefere, und fiel ihm endlich traumhaft erlitten zu — so wie der Dithyrambus seiner Jugend in scheinbar falscher Richtung gestammelt war, wo er doch in Kleists Rücken das Land der Verheißung mit seinen tausend Rufen unwiderstehlich auftat. Dieses Verhältnis zwischen Stoff und Bedeutung, Leben und Tod, Leib und Seele klärt der Amphitryon in das Licht des Gesetzes hinüber. Wer beide in ihrem Widerstreit erträgt, liebt Gott in der Erde, die Erde in Gott und wird gebären, was eine Brücke zwischen beiden ist. Es läßt sich denken, daß Kleist den Guiskard deswegen nicht zu beenden vermochte, weil über der Arbeit immer mächtiger die Klarheit dieser Erkenntnis zusammenschlug. Denn nun erkannte er, in welchen Verwandlungen sich ihm die Idee ergab. Auf welche Weise Gott in seinem Geiste lebte, aber auch in seinem Leib und in jedem Ding, das seine Hand ergriff, das sah er nun ein, unternahm er zu gestalten. Er blickte dem Freund in die Augen und verstand, wie es mit der Dreiheit von Gott, Freund und Kleist bestellt war — und daß sie nur als unlösbare Dreiheit lebte. Aber das Mysterium seiner Seele war zugleich ein Satyrspiel, weil sich nun auch sein Verhältnis zu Bürgerlichkeit und Herkunft, das ihm so sehr am Herzen lag, in die erkannte Ordnung fügte und von allen Punkten her klar überschaubar war. Die Posse war nicht aus Spott, sondern aus umfassendem Menschentum geboren, das nicht nur am Rand des Absoluten wohnte, sondern, vom Ewigen angerührt, auch die heimatliche Schönheit des Irrtums und der Mythenbildung erkannte. Denn die Tragödie war ihr andrer Pol, und aus diesem Zusammenwirken stieg die Gestalt Alkmenens, die sich selbst gefunden und alles Suchen längst vergessen hat — die Braut des Himmels wie der Erde, die eine Welt in der andern liebend. Kleist vermochte es außerdem, den Amphitryon als Lustspiel zu bezeichnen — auch die Benennung Tragödie wäre nicht auf das Ganze gegangen im Hinblick auf den Einen, der über beiden Reichen stand.

Der Amphitryon zeigt abermals, daß die Überwindung des

naiven Realismus für Kleist keine Angelegenheit der spekulierenden Vernunft, sondern ein künstlerisches und ethisches Problem war. Die Ratlosigkeit von Alkmenens Gatten vor dem Mysterium der Offenbarung Gottes im Diesseits, des Totalen im Einzelnen; die Niederlage, die sich für den Menschen aus der Unmöglichkeit einer das Göttliche verwirklichenden, erfüllenden Vereinigung mit der Außenwelt ergibt, hat er in der Penthesilea aus erotischen Motiven gestaltet. Daß diese Weiterführung der Gestalt des Feldherrn in keinem Zug eine Wiederholung ist, beweist nur, wie umfassend jenes Drama die Voraussetzungen für den Aufbau des Gesetzes geschaffen hatte: es enthielt alle für Kleist möglichen Weisen des Daseins, aber diese Weisen waren ganze Welten, in deren unabsehbaren Gefilden er sich so weit verlieren konnte, daß es scheinen konnte, als bestünde zwischen den einzelnen Verwirklichungen keine Gemeinschaft.

Aus dem Einsturz des Guiskard erblühte unmittelbar die Möglichkeit der Penthesilea. Nachdem durch Kant das naive Ideal einer Wissenschaft von ewig gültigem Wert vernichtet worden war, warf ihm Kleist ohne Besinnen sein gesamtes bisheriges Bemühen, das auch im Suchen nach Wahrheit von dem „Alles oder nichts“ beherrscht war, vor die Füße. Denn die beschwichtigenden Konsequenzen, die jener hinzufügte, galten für ihn nicht. Die Kunst blieb ihm der einzige Ausweg, nach gutem altem Brauch den Himmel schon auf Erden zu erlangen. Der Guiskard, in den sich seine ersten Dichtungen summierend zusammenschauen lassen, war formal noch ebensosehr Rudiment jener ersten Stufe wie seine Problemstellung die Gewähr ihrer baldigen Überwindung. Mit diesem Drama sollte Goethe überboten, auf einer klar erkannten Linie literarischer Entwicklung weitergeführt werden, und diese helle Einsicht war im Grunde eine letzte Form des Rationalismus, die überraschend genug mit dem Gehalt kontrastierte. Der Not der Familie Schroffenstein entfliehend, sah Kleist mit dem dunkel geleiteten Gefühl des Künstlers in der Form die einzige Rettung vor seiner Formlosigkeit. Allein er geriet abermals an ein überkommenes Idol. Unter dem Ideal des

Guiskard war etwas irgendwie Plastisches, oberirdisch groß und betastbar Aufgebautes verstanden, und in diesem Unterfangen lebte die sentimentalische Sehnsucht einer ganzen Epoche, die mit überwältigendem Mißverständnis auch in Worten und Sätzen steinerne Quader sah, welche sich greifbar aufeinandertürmen ließen. Kleist sah alle maßgebenden Geister in einer solchen Ästhetik befangen, mit unbezweifelten, ungebrochenen Größen hantieren und im Lichte bauen, und selbst Goethe stand ohne Riß in seinem Wesen jenseits der Kluft, die seit Kant geöffnet war. Als durch die Guiskard-Katastrophe für Kleist auch diese Mythologie zu Fall kam, war dies der Anlaß, aber auch nicht mehr, zu der endgültigen Einkehr in die Bahnen des eigenen Gesetzes. In seinen ersten Äußerungen war das Subjektive nur in dem übermäßigen Eifer enthalten, mit dem er die Richtigkeit des Weltbildes zu beweisen strebte, das sich ihm darbot, und die er sich nicht erst bewiesen hätte, wenn es ihm bestimmt gewesen wäre, darin zu verharren. Der Guiskard aber war nur noch der letzte Anstoß, dessen er bedurfte, um in die Bewegung seiner rastlos wachen Dreiheit von Seele, Leib und Gott einzumünden. — Es ist im übrigen klar, daß eine solche Benennung dieser Trias nur ein Notbehelf ist; denn Kleist besaß jegliche Gegebenheit nur im Rahmen dieses Spiels, und insbesondre der Begriff des Totalen, Absoluten ist nicht näher zu umschreiben. Im Amphitryon vertritt ihn Zeus, ein Liebender, im Michael Kohlhaas ein Zigeunerweib als magische Botin. Nur immer einzelne Attribute können ihm, der alle enthält, zugeschrieben werden, und ihre Auswahl ist bedingt durch die Natur der stofflichen Motive eines Werkes, so wie der Nacherlebende nur das Gegensätzliche in ihn hineinträgt, wonach er zu fragen vermag: dem Irrtum muß jeweils das Wissen, dem Haß die Liebe, der Sicherheit das Rätsel gegenüberstehen.

Wenn daher das Problem des Robert Guiskard ein formales genannt wurde, so ist mit diesem Attribut nur unzureichend die alles Leben umfassende Synthese ausgedrückt, die ein um seine innerste Existenz bemühter Künstler unter der Idee der Form

zu verstehen vermag. Die Umkehrung des mit diesem Drama festgehaltenen Bestrebens, die in der Penthesilea vorliegt, beweist es; denn sie bedeutet nicht nur Zweifel an der Durchführung künstlerischer Gestaltung, sondern absolute Unsicherheit und Negation gegenüber jeder Wirklichkeit überhaupt, sodaß sich die Bewegung in Bahnen weiterzieht, die keine direkte Fortsetzung der abgebrochenen und nur dadurch mit ihnen verwandt sind, daß sie immerhin ein besonders organisierter Künstler auswählte: dem formalen Problem des Guiskard entspricht das erotische der Penthesilea — Form und Erotik aber sind Symbole, die die ganze Welt eines Künstlers aufzunehmen vermögen. Die Welt als Ganzes hatte in fünf Aufzüge gezwungen werden sollen, und nun war auch die Welt als Ganzes ins Chaos zurückgestürzt. Man weiß, wie Schiller sich mit seinen Mitteln der Konsequenzen annahm, die sich für ihn aus Kants Kritizismus ergaben; bei Kleist existierte diese Zweiheit von künstlerischer Persönlichkeit und verkündigter Erkenntnis nicht. Es war nur Niederlage, Spannung, Kluft und sein Symbol deren Abbild und unmittelbares Gleichnis. Wenn er jetzt mit einem Stoffbereich in Berührung kam, dann mußte es sich ereignen, daß das in ihm wirkende Gesetz sich ordnend im Stoff offenbarte — ein Phänomen hinterlassend, das nichts über sich selbst aussagte, sondern nur wortlos eine Kraft bewies, die nicht die Verwüstung selber war, sondern diese längst verlassen hatte. So mußte der Braut, den Freunden sein Leben sich darstellen: als ein abseitiges Zeugnis für die kreisende Unruhe der Pole, das irrtümlich als die Mitte seines Wesens hingenommen wurde. Das war auch sein Künstlertum: nicht mehr an die Möglichkeit der Darstellung zu glauben und, den Blick unverwandt auf den Knabentraum des Guiskard gerichtet, alle Leistung als ein Sekundäres zu verachten. Er sah nur die Kluft zwischen Ich und Welt, Leistung und Idol und das Schauspiel seiner dämonisch schweifenden Brunst, und was sich an Form und Farbe in das Werk einschlich und plötzlich mühelos ergab, war das, was von Ahnungslosen Realismus genannt wurde. Die Gestaltung war umgekehrt ein Ausdruck des

nie sich trübenden Bewußtseins, daß nur ein Scheinbild eingefangen wurde. So wurde die Scheinnatur alles Vollbrachten, Gegebenen zur obersten These und ihre Erkenntnis zum Hort der Kraft: Kleists Kunst ist eine Relativierung aller Gestalt, die Herabsetzung des Gelungenen am Ideal, des Sichtbaren am Absoluten. Dieser Prozeß kam einer Spaltung der Erscheinung in ihr ewiges und ihr vergängliches Teil gleich, wenn ein Werk die Erkenntnis selbst zu geben hatte; bedeutete es, wie es bei den meisten der Fall ist, eine langsame und vor Augen erfolgende Überführung der sichtbaren Wirklichkeit in die Wahrheit, wobei also Gott selbst nicht erschien, so äußerte er sich als eine Verwandlung und Verwischung der menschlichen Gesichter zugunsten eines bloß imaginären Lebenszentrums. Verwandtschaft, Ähnlichkeit, Vertauschbarkeit der Individuen wurden betont — mit einem rücksichtslosen Eifer, der, abermals nach dem Gesetz des Gegensatzes, nur auf die tiefe Not hindeutet, mit der sich Kleist im Bannkreis der Einzelwesen gefangen fühlte. Das ist das Unvergleichliche: seine Liebe zum Absoluten war zugleich eine Liebe zum Lebendigsten, Einmaligsten; mit Gott war nicht eine willkürlich gesetzte metaphysische Größe gemeint, sondern ein der Erde selbst immanenter Sinn. Darum kann der Jupiter des Amphitryon, nachdem für die Blicke Alkmenens seine irdische Erscheinung als thebanischer Feldherr in die eigentliche, himmlische Gestalt verwandelt wurde, sich nur wieder rückwärts als die Summe aller irdischen Dinge verkünden. Dies ist Kleists unerhört konkrete Erotik, die die ganze Welt befruchten wollte, in deren Reichtum er sich gerettet hatte, als ihm durch Kant das Recht zur logischen Verallgemeinerung genommen war. Kleist wäre, im Unterschied zu Kant, kein Künstler gewesen, wenn er die Richtung seiner Sehnsucht nach dem Unpersönlichen nicht als eine verbotene empfunden hätte — er liebte das Absolute um des Endlichen, und das Endliche um des Absoluten willen. Er wußte auch, daß beides eines war, war aber nicht dazu geboren, die Welt in Ruhe hinzunehmen, sondern nur als den Anlaß zur Auseinandersetzung. Diese aber war nicht mehr logischer Art,

nicht mehr Angelegenheit eines gut oder schlecht geführten Beweises, sondern das Schicksal eines Liebenden. Goethes Leben in der Natur war ein oft und tief erhörtes Liebeswerben; Kleist aber wußte nicht, wo er seine Brunst hintragen sollte, weil ihm, der das Absolute in der Höhe erlebt hatte, wie sie der Amphitryon bezeugt, die eine Braut stets in eine umfassendere Idee der Liebe, der Leib in den Geist entschwand. Suchte er sich aber an das Ewige, den Geist zu halten, dann bäumte sich die Sinnlichkeit nur drängender. Je näher ihm der Leib, das irdische Los vor Augen war, umso unmittelbarer litt er an ihm, sodaß sein verlorenstes Ertrinken im Blut des Achill nur der ungestümste Versuch war, endlich Primat und Königtum des Geistes zu beweisen.

Die Penthesilea ist ein Symbol. Die Kraft, die sie schuf, war das, was ein Kunstwerk nicht sein kann: Verkündigung des Gestaltlosen. Denn es gibt kein Verhältnis zwischen Kraft und Stoff, Postulat und Beispiel. Das Postulat hieß: Mut und selbst Lust, den chaotischen Widerspruch zwischen Erscheinung und Wesen, Individuum und Ewigem, Leib und Seele zu ertragen. Im Drama aber wurde der Verrat der irdischen Gestalt an das Urbild der Liebe eine Tragödie. Jedes gesprochene Wort war zugleich Klage über tausend andere, die nicht gefunden wurden, die das eine verhinderte. Alle Dinge trugen gebrochene Ränder, also mußte es ein klares Schauen geben. Alle Gegebenheit war Mythenbildung, Ausflucht, Untreue an der Idee. Die Menschen schliefen. Die Penthesilea ist die Metamorphose des Kantischen Kritizismus in die Formen der Erotik — nicht Resultat eines bewußten Prozesses, sondern eine grandiose Demonstration künstlerischer Haltung: Kleist vermochte Kant nur als Stärkung, ja Erweckung seines Künstlertums zu erleben, die also gleichzeitig eine Negation in Leben überführte, indem sie den Verzicht der Vernunft als Rechtfertigung der Liebe, als erotische Not erfuhr.

Penthesileas Glaube an ein unerreichbares Ziel bloß um seiner Unerreichbarkeit willen bedeutet eine ewige Haltung. Sie sieht sich gefangen in einem Raum, der begrenzt ist von Spiegelwänden, denn sie erkennt, daß ihrer Sehnsucht in allem, was ihr

entgegentritt, nur das Ich, das eigene Los irdischer Beschränktheit begegnet. Aber dem Träger dieser Verzweiflung war es nicht gegeben, die Fingerspitzen an der Scheidewand sich berühren zu lassen und über diesem Schauspiel in stummes Brüten zu versinken, sondern er rannte gegen die Grenze, um in das Geheimnis des Gegenübers einzudringen. Das war die Tat der Amazone. Doch als die Wohllust der Rache, die nur innigste Vereinigung mit dem Du sein wollte, erloschen war, erhob sich mit der ersten Ruhe die verwunderte Erkenntnis, die den einzigen Ausweg aus der unentrinnbaren Geschlossenheit leiblichen Daseins darbot: daß ja immerhin Einer lebte, an dessen sinnvoller Existenz nicht zu zweifeln war, daß sogar tausendfältig wenigstens Eine Gestalt sich mit deutlichen Konturen sichtbar zeigte: der Gefangene selbst, das Ich. Mit seiner Entdeckung war unmittelbar auch das Wissen um seinen Reichtum gegeben, denn nun sammelten sich alle Spiegelbilder in dieser Mitte, floh die ganze Welt dahin zurück, wo ein vor lauter Krieg bisher übersehener fester Punkt wohnte: in die Seele. Es war nur eine Umkehrung der Mittel, eine Annäherung von anderer Seite an dasselbe Ziel: das Ewige wurde nicht mehr durch eine Bejahung des Leibes auf Kosten seines Anteils am Absoluten, sondern durch eine Bejahung der Seele auf Kosten des Leibes gesucht. Wäre das Handeln des Leibes, der Krieg, nicht so laut gewesen, längst hätte diese notwendige Kehrseite sichtbar werden müssen; denn mit der Ermattung hatte sie sich selbstverständlich eingestellt, weil überhaupt nur ein Augenblick der Ruhe nötig war, damit dieses Stille gehört, dieses Zarte empfunden wurde. Aus diesem Umschlag wurde das Käthchen von Heilbronn geboren — ein Drama, dem die Seele das Primäre ist und der Leib eine in übermütigem Glauben mißhandelte Ergänzung, in dem das erfüllende Reich Gottes auf Erden regiert, vor dessen Herrlichkeit sich die Schönheit des Leibes als plumpe Täuschung und der Krieg als ein grober Irrtum offenbart.

Schon im Amphitryon hatte Kleist über den Rüpel gelacht, der gröhlend über das Wunder seines Daseins stolpert, ohne zu ahnen, daß ein Gott im Spiel ist. Dort war das Lachen Spott,

dank der engen Nachbarschaft der Tragödie von deutlich spürbarer Bitterkeit. Allein auch diese dritte, schwerste Haltung besaß er in Reinheit, wenn sie auch erst auf der Höhe einer selbstgenügsamen Reife umfassend werden konnte. Das Beispiellose am Zerbrochenen Krug ist, daß hier das Mißverständnis als wichtigstes Element der Komödie direkter Ausdruck einer Weltanschauung ist; Kleist, der immer wieder vom Absoluten an das Diesseits abfiel, brauchte doch nur gerührt vor diesem stehenzubleiben, um auch in der Erscheinung das Absolute zu haben. Dadurch, daß er die Beziehung zur Idee nur in Ansätzen herstellte, um wenigstens dem gröbsten Unfug derer zu wehren, die sich in ihrer Haut zuhause fühlen, traten sofort die irdisch einmaligen Züge umso überwiegender hervor, und nur wer darum weiß, daß Kleist den einen Pol immer im andern besaß, das Ewige im scheinbar abgetrenntesten Erdenleben, erkennt ohne weiteres den tieferen Sinn des Ganzen. Hier ist Adam der Mensch gegeben, der in Mythenbildung, Irrtum und Lüge lebt und dennoch, gerade kraft der Stärke seiner Individuation, ein immerdar bestehendes Gegengewicht zum erweckten Zweifler bildet. Es ist eine Verherrlichung des Diesseits ohnegleichen — deswegen ohnegleichen, weil ein Wissender sie gab, der nie vergaß, was er durch sein Wissen verloren hatte. Darum gibt auch nicht die handelnde Hauptperson, sondern ein noch viel toterer, vergänglicherer Gegenstand dem Werk den Namen, ein Krug, um den sich das laute Treiben der Mythenbildung dreht.

Der Zerbrochene Krug steht in einem direkten Verhältnis zum Amphitryon. In beiden Dramen stammt die Kraft der Gestaltung aus einem klaren Wissen, von dem aus die Gegensätze des Daseins mit nie erschütterter Gewißheit der Erkenntnis eingeordnet werden. Diese Innigkeit der inneren Beziehungen weist den Weg zur Deutung des erstaunlichen Umstandes, daß Kleists Möglichkeiten der Produktion auch nach der Vollendung dieses geschlossenen Ringes von vier Dramen der Erkenntnis nicht erschöpft waren: der Zerbrochne Krug stellt dem Amphitryon gegenüber ein tiefes Versinken im Diesseits dar — trotz der

ideellen Klarheit, die beiden Werken eigen ist. Jede Flucht ins Absolute zog hier einen tieferen Rückfall ins Einmalige nach sich, gerade die hohe Abstraktion des Amphitryon rächte sich mit einem Hinweis auf die sehnsüchtige Ruhelosigkeit der noch blinden, einseitigen Extreme, wie sie in der Penthesilea und im Käthchen von Heilbronn sich ausleben. Der Zerbrochne Krug ist die sichtbarste Sühne für alle Geistigkeit, indem das Gesetz hier wieder völlig, oder fast völlig, in die Formen der Erscheinung zurückverwandelt ist. Dieses nie zu beendende Gegenspiel der Pole ist der drängendste Beweis für die Wichtigkeit des Satzes, daß in Kleist durchaus kein Mystiker gegen ein schematisch gesetztes Diesseits revoltierte, sondern daß hier umgekehrt der blutvollste, erotisch lebendigste Mensch sich nur mit sich selbst auseinandersetzte und mit seiner Spannung zwischen Gegebenheit und Idee ausschließlich einen unvergleichlichen Scharfblick für die Realität bewies. Da ist keine Rede von Ausflucht in eine willkürlich konstruierte Metaphysik, aber freilich auch keine materialistisch träge Hinnahme der „Wirklichkeit". Es ist mit einem Wort die Haltung des Dramatikers, der die Welt nur als Anlaß einer Auseinandersetzung auf Leben und Tod zu erfassen vermag. Nie hat Kleist seine Probleme anders empfangen und gelöst als in einem Gegenüber von menschlichen, konkretesten Gestalten. Ja, ihm ist eine Kraft der Vermenschlichung, des Realismus eigen, die weit über das Maß historischer Bedingtheit hinausgeht. Dieses Schicksal, das ihn mit so ungeheurer Intensität an das Menschentum gebunden hielt, daß er ein vorbildliches Exempel der Juristen schuf, wenn er wie in der Hermannsschlacht den Typus des auch im Kriege tüchtigen Ideenmenschen zu zeigen hatte — dieses Schicksal wirkte schon fruchtbar genug in dem angedeuteten Verhältnis des Zerbrochnen Kruges zum Amphitryon, nahm aber alle Formen des Triumphes an, als Kleist, oben auf der Höhe kahler Erkenntnis angekommen, vor sich den eigenen Gegendämon erblickte, der seiner Erhabenheit über das Nurstoffliche durch dessen Verherrlichung und Beherrschung ebenbürtig war. Penthesilea war am Krieg des Leibes zugunsten

des Geistes gestorben, aber der Primat des Geistes ließ sich ebensowenig aufrecht erhalten wie der dort verworfene des Stoffes. Der Abfall vom Stoff an den Geist rief einem solchen vom Geist an den Stoff, wie der Zerbrochne Krug bewies; es blieb also nur die Bescheidung mit der Erkenntnis dieses unlöslichen Widerspruchs übrig. Erkenntnis aber war Eingehen in das Absolute, in Gott, in die Ruhe. Die Größe der Gnade, daß Kleists Blick in dieser Stunde auf Napoleon fallen mußte, hat nur wenige Parallelen. In Napoleon stand Penthesilea mit einer Wucht der Wirklichkeit wieder auf, daß es Kleist auf der errungenen hohen Ebene schien, als habe er noch nichts getan. Der Kampf seiner Pole erschien in einen übermenschlichen Anfang zurückgewälzt; es bedurfte einer alle privaten Maße übersteigenden Zudringlichkeit des nur irdischen Wesens, um die Größe des Amphitryon noch einmal zu erschüttern — aber in Napoleon war sie da, und es blieb nur übrig, die Auseinandersetzung von vorn zu beginnen. Das war die ruhelose Tragik dieses Künstlertums, das beide Pole umspannte und lebendig erhielt. Leichter wäre es gewesen, den einen zu leugnen oder zu töten; daß er es nicht tat, nichts anderes, ist Kleists Größe; er gab sich selbst der ewigen Problematik und Erschütterung preis, die wie das Fallen aus einem Moment blitzartiger Schau in einen andern und dritten war, wo der letzte immer der wahrste schien und doch jeder Maßstab fehlte, nach dem hätte verglichen werden können — von deren vielen Bräuten keine in den Alltag stieg, selbst nicht eine Alkmene. Zur Einordnung Napoleons bedurfte Kleist, den Ausmaßen dieser Auseinandersetzung entsprechend, mehr als eines Dramas. Die Hermannsschlacht und der Prinz von Homburg besiegeln das Schicksal eines Künstlers, der das Absolute als Unrecht an der Erde, die Erkenntnis als Verrat an der Kunst erlitt, und der doch von keinem lassen konnte. Zur Zeit des Prinzen von Homburg entlief Kleist einer Versammlung über sein Dasein keifender Tanten in Zerknirschung. Die Dissonanz von Kunst und Tradition, Kammer und Straße, Gott und Erde war unheilbar und nur um der Größe willen zu ertragen.

Kleists Kampf gegen Napoleon vollzog sich also auf einer rein ideellen Grundlage. Er bekämpfte in seinem Feind die Welt des ahnungslosen Krieges, des Rationalismus, und setzte ihm die Erkenntnis seiner Nebensächlichkeit und nur relativen Richtigkeit entgegen, wobei er dem eigenen Volk, doch immer nur auf den andern Pol blickend, seine wissende Verwendung zuschrieb. Er verteidigte die englischen, von Burke ausgehenden Staatstheorien, die im Staat ein organisch gewachsenes Gebilde sahen, gegenüber den rationalistisch konstruktiven von Smith, zu dem sich die Freunde Frankreichs bekannten. Man muß einen Begriff davon haben, mit welcher wortlosen Erbitterung Kleist in allen Werken den Krieg als das Symbol des blind irrenden Diesseits braucht, um zu ermessen, was er sprach, wenn er einem seiner vielen Dokumente aus dieser Zeit den Titel gab: „Was gilt es in diesem Kriege?" Seine furchtbaren Haßgesänge vermochten sich zur Rechtfertigung ihrer selbst nur auf Engel, denen vor dem Feind der Odem vergehe, ihn anzuklagen, und auf das Weltgericht zu berufen. Es galt eine Instanz, die über dem lärmenden Getriebe einer historischen Epoche stand, und das Postulat, das Kleist seinen Landsleuten in Notwehr aufbürdete, erfüllen die Germanen der Hermannsschlacht nicht: sie wollen ein Land verteidigen, wo ihr Führer um die Idee der Freiheit Krieg führt. Hermann glaubt in keiner Sekunde an die Möglichkeit eines irdischen Sieges, sondern nur an die Verteidigung eines verlorenen Postens. Der positive Erfolg fällt ihm nur aufgrund dieser absoluten Negation zu, so ungehofft und ungewollt wie dem Dichter Kleist das Drama: die Geschichte der Berliner Abendblätter beweist, wie unerbittlich, doch mit der Notwendigkeit des Gesetzes, dem er unterworfen war, seine Aktivität langsam in die reine Kunstübung abgedrängt wurde. Hermann ist der Mensch, der aus dieser ungeheuren Vermählung Gottes mit der Erde hervorging; er ist nur Mensch, insofern er auf die Idee des Daseins blickt, aber in diesem Sinn ist er es ganz: der Heros als Verteidiger. Die Hermannsschlacht ist bis zum Rande gefüllt von seinen unermeßlichen Konturen, nur an wenigen Stellen

reicht diesseitiges Land als Gegensatz in das Drama herein. Die Eroberung des letzten Typus, der schon auf Erden beide Pole in ihrer an Napoleon neu und größer erkannten Gewalt umschließt, ist mit ihm gesichert.

Doch freilich, die Überführung der maßlos weiten Lebensebene in das Gesetz war damit erst zur Hälfte vollzogen, die unerhörte letzte Befruchtung der Idee noch nicht in ihrem ganzen Reichtum ausgebeutet. Das Drama Prinz Friedrich von Homburg umfaßt nicht nur das Gesetz, sondern auch die Schönheit dieser Welt der Waffen in penthesileischem Glanz; es gibt nicht nur den Heros, sondern auch sein Werden, nicht nur den Gipfel, sondern alle Stufen des zu Gott berufenen Lebens. Die Pracht des Daseins fließt in schweren Falten von den Schultern des zur Größe eines wissenden Fürsten emporsteigenden Prinzen, und während er den Tod lieben lernt, wird mit Fahnen ein zärtliches Spiel getrieben. Die Erkenntnis besteht, aber zu ihren Füßen ruht im Glanz des Traums die überwundene Legende.

Das eigentliche Geheimnis Kleists wird immer sein ausschließliches Existieren in einer ideellen Mitte bleiben, aus der ihm alle Kraft zuströmte. Sie ist ihm immanent, die Gebilde sind nur ihre Wirkung. Um wieviel mehr muß jede Darstellung seiner Entwicklung Andeutung bleiben. Er war so sehr Träger eines geistesgeschichtlichen Schicksals, daß die Idee in ihm als Leidenschaft erschien. Das Furioso jedes einzelnen Satzes, den er hinterließ, bezeugt die Unheilbarkeit, aus der er geboren war. Da gab es höchstens eine sittliche, nicht eine dynamische Vollendung, weil er selbst jenseits aller Leistung als nie verstummende, nie ganz zu erhörende Sehnsucht nach Gestaltung der Idee über alle Verwirklichung hinaus derselbe blieb. Kunstwerke waren Nebenprodukte dieses Daseins, und darum kann auch ihre Deutung nur ein Hinweis auf die irrationale Größe des künstlerischen Menschen sein. Aber diese Werke gehören als Verwirklichungen dem Bereich der Beschränkung an, so wie der Große Kurfürst ein menschliches Ideal erfüllt und das irdische Dasein Kleists sich in Grenzen abspielte. Die stofflichen Bedingungen konnten erfüllt, die Forderung mit

einem so ungeheuren Beispiel gestillt sein und vor dem nachgebornen Blick ein Ganzes ausmachen. So hatte sich auch Kleists Schicksal selbst nach dem Prinzen von Homburg nicht im absoluten Sinn erfüllt, wohl aber im menschlichen, und er hätte nicht so sicher zu zielen vermocht ohne den Glauben, daß in diesem Verstand der Ring geschlossen war. Daß er die Unrast so lange ertrug, bot die Gewähr dafür, daß ihr Gebilde lang anhaltende Kraft der Befruchtung besaß; sie war mit ihrer Zweiheit der Pole jeder Vereinzelung gewachsen und deutete, als Ablauf einer Auseinandersetzung, auf weiteste Parallelen. Denn sie führte vom Glauben an einen autonomen Geist über den Realismus, die Liebesnacht mit dem Stoff in den Tod, doch noch weit darüber hinaus in ein neues Leben.

---



# P E N T H E S I L E A



Der Abgrund meines Geists ruft immer mit Geschrei
Den Abgrund Gottes an: Sag, welcher tiefer sei?
Angelus Silesius.

ETWA ein Jahr vor der Beendigung der Penthesilea, am 31. August 1806, schrieb Kleist an seinen Freund Rühle, unter dunklen Aufforderungen zu einem gemeinsamen Tod: „Und was ist des Strebens würdig, wenn es die Liebe nicht ist! Ach, es muss noch etwas Anderes geben, als Liebe, Glück, Ruhm etc. x, y, z, wovon unsre Seelen nichts träumen . . . Die Wahrheit ist, daß ich das, was ich mir vorstelle, schön finde, nicht das, was ich leiste.“ Diese Worte bezeugen, daß die durch Kant eingeleitete Katastrophe des denkenden Menschen zur Niederlage eines Künstlers geworden war. Goethe sah sie nur von einer andern Seite, wenn er an Kleist über das im ersten Heft des Phöbus erschienene „Organische Fragment aus der Penthesilea“ schrieb: „Auch erlauben Sie mir zu sagen, daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude, der auf den Messias, ein Christ, der aufs neue Jerusalem, und ein Portugiese, der auf den Don Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen. Vor jedem Brettergerüst möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen“ (1. Februar 1808). Welcher Dämon trieb Kleist, diese Abrechnung mit aller Mythologie gerade dem Richter vorzulegen, dessen mythische Größe eine der tiefsten Veranlassungen zu seinem Bekenntnis des Chaos war? Die Feindschaft der Pole regierte nicht nur im Drama, der Konflikt war keine Stilfrage; wäre es denkbar gewesen, daß Goethe sich erbarmt und Kleists Huldigung angenommen hätte, die Haß und Liebe zugleich war, auch die Helden des Dramas hätten sich in letzter Stunde versöhnen müssen.

Das Werk gibt sich schon äußerlich als das zu erkennen, was es ist: Verzweiflung an der Form. Das Guiskard-Erlebnis muß

in Kleist die Frage erweckt haben, was denn eigentlich das Wesen der poetischen Gestaltung sei. War hier in irgendeinem Sinne der Ausdruck „Gestalt“ berechtigt? Wo war in dem willkürlich zerstreuten Schriftbild der Manuskriptseiten die Spur einer Form zu entdecken? Die Lehre Kants erlebte eine erste Inkarnation auf künstlerischem Boden: was bebrillte Antiquare und Kenner mit Fingern zu betasten vorgaben, lag in Wahrheit ganz anderswo, in der Vorstellung, im Subjektiven. Das Gesetz lag nur im Künstler, mochten immerhin von Andern die Stoffe nach ihren epischen und dramatischen Qualitäten untersucht werden, als ob es sich um greifbare Blöcke handelte. War aber nicht dennoch die sinnliche Welt mit Farbe und Form der zu bewältigende Stoff? Welches war das Verhältnis des Künstlers zur Welt, und angesichts aller erlebten Misere das des Menschen zum Menschen? Welches waren die Formen des Umgangs, die Annäherung ermöglichten? Es kann kein Zweifel bestehen: die äußere Form der Penthesilea ist ein absoluter Protest gegen alle Tradition. Daß das Drama überhaupt geschrieben wurde, muß den Grund in einer Erkenntnis Kleists haben, die jenseits alles Hergebrachten einen neuen Halt für die suchende Seele fand. Wenn konsequenter Realismus ein Unsinn war, schon deswegen, weil Farbe und Form nur als ärmlicher Widerschein in das dichterische Kunstwerk eingingen, dessen alle Natur und Wirklichkeit spottete, dann blieb nur noch das Gesetz des eigenen Wesens, der Rhythmus. Die Vermutung, Kleist habe sich bei der Konzeption der Penthesilea an musikalische Formen gehalten, darf wohl ausgesprochen werden — wobei aber wohl das Ergebnis einer näheren Untersuchung nur die Einsicht sein könnte, daß ihm der Hinblick auf die Musik die Gestaltung überhaupt ermöglichte, ohne daß genauere Parallelen festgestellt werden könnten. Denn in diesem Drama ist alles Dynamik. Kleist selber schrieb am Ende seines Lebens: „Denn ich betrachte diese Kunst (die Musik) als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen. So wie wir schon einen Dichter haben — mit dem ich mich übrigens

auf keine Weise zu vergleichen wage — der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich von meiner frühesten Jugend an alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind" (August 1811). Das war nicht die Augenkunst Goethes, die sich begnügte, stille und in sich ruhende Gebilde in ihrem Wachstum zu fördern, sondern der Überschwang des Ekstatikers, der die Schwesterkunst vor allem um den sinnlich rauschenden Tonschwall beneidete. In der Penthesilea hat Kleist ein ganzes Orchester von Lärminstrumenten aufgeboten, von den Flöten bis zum Hundegeheul.

Die Verwerfung der äußeren Form, in diesem Sinne also des Realismus in seiner stilvollsten Größe, war aber wiederum nur eine Teilfrage des Problems, das Kleist nach dem Guiskard erfüllte: des Verhältnisses von Natur und Kunst. In der Penthesilea liegt seine Idee der Natur offen zutage. Kant hatte ihm den Begriff der Wissenschaft, wie ihn das achtzehnte Jahrhundert besaß, genommen, und die einzige Hoffnung, etwas Dauerndes zu leisten, lag im künstlerischen Schaffen, zu dem der Guiskard der bedeutendste Anlauf war. Aber das Guiskard-Ideal war seinerseits ebenfalls aus dem achtzehnten Jahrhundert entsprungen — so schwer war es für diesen Menschen, alle Schranken zu übersteigen, um zu sich selbst zu gelangen. Erst mit der Vernichtung auch dieser Hoffnung wurde Kant eigentlich und unmittelbar lebendig. Vorher hatte sein Name den Tod bedeutet. Das Weltbild, das Kleist zwischen dem Guiskard und der Penthesilea sah, war bestimmt als Negativ zu allem kaum errungenen, gewaltigen Glauben an formale Tröstung. Diese Überzeugung sah sich gezwungen, alles Bisherige falsch zu nennen — also wurde Natur zum Inbegriff des Unverstandenen, Fremden, Entsetzlichen; es gab mit ihr keine wesenhafte Gemeinschaft — also standen die Dinge jenseits von Form und Farbe im grauen Chaos. Berühre den Leib eines sehr geliebten Menschen: dies scheinbar innige Verhältnis bleibt ein ohnmächtig tastendes

Spiel innerhalb einer Welt des Scheins. Sinnenseligkeit war unbegreifliche Ahnungslosigkeit gegenüber dem Unmenschlichen, dem Tod, und die Liebe ein in Blut und Grauen endender Verrat an der Seele. Die Verehrung für Pflanze, Tier und Gestein vergaß, daß sie die eigene Heimatlichkeit in ein grauenvoll unverwandtes Reich des niederen Eros hineindichtete. Doch eben: diese Dichtung war schön, ja der Ursprung und Hort aller Schönheit, und wenn schon der Jüngling die Erotik an den Geist zu opfern versuchte, so bewies er damit gegensätzlich nur, daß der Hang zur Form ein Grundtrieb seiner Kraft war. Es ging also nicht an, ihn zu eliminieren. Damit erhob sich die Aufgabe vor ihm, die seine eigenste war: dennoch an das Totale zu glauben, die Liebe zur Schönheit durch gleichzeitige Anerkennung des Grauens zu rechtfertigen, alle voreiligen Kompromisse wegzuwerfen und auf viel tiefere Weise, als es bisher geschehen war, die Gesamtheit der Kräfte einzusehen. Kleist, der auf Synthese angewiesene Künstler, sah sich den Weg zur notwendigen Form in dieser außerordentlichen Weise erschwert. Der Künstler in ihm vollzog auch die absolute Verneinung nur als eine verzweifelte Annäherung an die organische Gestalt, und jetzt, als nach dem Guiskard-Sturz die Pole am erbarmungslosesten auseinandergerissen waren, erschien der verlorene von den beiden in umso brünstiger erlittener Schönheit: die griechische Antike, die Welt Goethes mitten in allem Himmelslicht des Metaphysischen. Dort war der Triumph des strahlenden Leibes und der Lust, die zweifellose Herrlichkeit der ungeängstigten Form mit handgreiflichen Konturen. Dort war die Liebe ein Mythos, eine Kunst. Aphrodite betörte mit unbefleckter Empfängnis, Achill war der von allem Kot Befreite. Dort war wie niemals mehr der Mensch eins mit der Welt, regierte ein vertrauliches Verhältnis zum Universum. Niemand zögerte, sich im Diesseits heimisch zu fühlen, weil es eine Brücke gab, die zu Tier, Baum, Blut und Wasser hinüberführte. Eine Kunst war geschaffen, die diese ungeheure Lebensfülle festhielt und verewigte, die Chimäre war aufgerichtet, die den Nachgeborenen verfolgte: die Schönheit des selbstvergessenen

Daseins, die nur Glanz, nicht Dunkel war. Dort lag überhaupt der Ursprung jener zweiten, höhern Welt des „Geistes", die über der gegebenen stofflichen stand, weil sie „geformt", kalt und steinern war. Alles Elend des eigenen Lebens kam nur aus der Verwechslung dieser beiden Zonen, aus der steten Auseinandersetzung von Kunst und Leben, Geist und Natur. Diese großartige Magie, die dank ihrer Gestaltung nichts mehr von Blut und begehrendem Individuum wußte, war zugleich eine Verklärung aller Begierde und pries die List des Lebens, der auch er, Kleist, immer wieder zum Opfer gefallen war: an ein Versprechen des Daseins glauben zu machen, das doch niemals gehalten wurde. Am Ende der Erotik stand dort nicht die niedere menschliche Verwicklung, in der er befangen war, sondern die blutlose Größe der Gestalt, in der er die fürchterlichste Lüge des menschlichen Lebens sah. Denn diese „Gestalt" war eine Abstraktion, eine Mythologie wie der Guiskard, wie die vorkantischen Jenseitsideale. Die Abgründe seines eigensten persönlichen Lebens taten sich auf im Gegensatz zu solcher Unpersönlichkeit. Erkenntnisstreben, künstlerischer Kampf und Menschenschicksal waren eins. Es blieb eine menschliche Angelegenheit, die ihn anging wie Keinen. Die Penthesilea wurde ein Feldzug gegen jede überindividuelle Hoheit, weil alles Hinausgehen über die Not und Wahrheit des Einzelnen als Übereilung erkannt war. Sie gestaltet als erotische Katastrophe, was für Kleist, wie die Begegnung mit Kant bewies, Zusammenbruch alles Seins war. Daß Kleist eben diese Metamorphose seines Problems wählen mußte, ist von außerordentlicher biographischer Bedeutung, gibt aber der Fragestellung keine andere Färbung. Denn er muß einerseits auch Kant erotisch und diese Tragödie wiederum auch intellektuell erlitten haben. Es ging um Alles. Die Verzweiflung war umso größer, als eine Lösung nicht in Sicht war; wichtigste Partien der Penthesilea entstanden, bevor Kleist noch die Absicht hatte, die Auseinandersetzung in der uns vorliegenden Weise zu endigen. Das ist ein machtvoller Beweis für die Größe und Wahrheit seiner Not: er zerstörte das Bild der Wirklichkeit, das er als un-

zulänglich erkannt hatte, ohne zu wissen, welches neue Leben ihm daraus erblühen werde. Wenn er gegen den Leib anstürmte, vor dem ihm schauderte, so besaß er doch nicht das geringste Recht, einen autonomen Geist für sich zu beanspruchen. Er sah einzig und allein, daß er immerhin die Möglichkeit besaß, als gewachsenes Geschöpf eben an sich selbst Kritik zu üben, die Bewußtheit aufs Äußerste zu treiben; aber er blieb, indem er dies grausig vor sich selbst erschreckende Geschäft trieb, doch immer der Mensch und durfte bloß annehmen, daß der sichtbare Leib nicht der ganze Mensch sei. Er brauchte nur Rechte, die ihm angeboren waren; er schweifte nicht in willkürliche Metaphysik ab, sondern bohrte sich in das Vorhandene hinein. Er verachtete das Sichtbare, die Wirklichkeit, aber aus Drang nach dem lebendigsten Diesseits. Kant hatte alle Metaphysik als Mythologie gebrandmarkt; Kleist befolgte den Rat und hielt sich an das Sichtbare; aber nun rannte er umgekehrt den einmaligen Menschen wieder um bei dem Versuch, ihn ganz zu erfassen. Die Parallele war so vollständig, wie sie nach der Umsetzung des Erkenntnisproblems in die Form eines Kunstwerks nur sein konnte; denn die Lebensfrage des Künstlers war die Möglichkeit der Menschengestaltung, der Form, und die Jagd nach solcher Erlösung führte hier wieder über die Gestalt hinaus. Stürzte der Mensch, dann stürzte für Kleist die naiv geglaubte Welt mit, weil jener im Drama, als Symbol, einzig in Frage kam. Die Penthesilea ist das Symbol dieser erlauchten geistesgeschichtlichen Auseinandersetzung, und wie Kleist die Geschichte seiner Seele schrieb, weil er ahnen oder wissen mochte, daß er einen gleichnishaften Weg gegangen war, so quälte er sich ab, die Bedeutung dieser Dichtung festzuhalten, weil er sie als entscheidende Station empfinden mußte. Rechtfertigung seines Erlebnisses war ausgeschlossen, und es blieb nur der ungestüme Hinweis auf die Katastrophe, die er für seine Mitwelt erlitten hatte — eine Mitwelt, die trotz überdeutlichen Worten keinen Sinn in solcher Dichtung sah. So wenig für die Menge Kant eine Prämisse bedeutete, so wenig duldete sie, daß wenigstens Einer die Konse-

quenzen zog — und dennoch war nur das Dasein einer Menge schuld, daß Kleist sich als Gegensatz empfand. An Goethe schrieb er, mit völliger Einsicht in diese außerordentlichen Umstände: „Ich war zu furchtsam, das Trauerspiel, von welchem Ew. Exzellenz hier ein Fragment finden werden, dem Publikum im Ganzen vorzulegen. So, wie es hier steht, wird man vielleicht die Prämissen, als möglich, zugeben müssen, und nachher nicht erschrecken, wenn die Folgerung gezogen wird" (24. Januar 1808). Die Gestalt des Dramas, wie sie nicht „hier" (im Phöbus) stand, kümmerte sich freilich nicht mehr um Deutungsversuche. Aber diese Dichtung ist ein so endgültig ausgebautes Werk, daß sie auf alle Fragen Auskunft gibt.

Man sieht, Kleists Polemik gegen das Dasein war nichts als der gegensätzlich geführte Beweis für seine rettungslos irdische Art. Wäre ihm das Jenseits nicht als die verborgene Kehrseite der Erdendinge selbst, sondern als eine goldene Himmelsburg erschienen, hätte er den Ausweg in ein bloß erträumtes, räumlich entrücktes Jenseits besessen, er müßte sich mit demselben Furor in die alte Metaphysik geworfen haben, mit dem er sich nun in die Erde und in sich selbst hineinwühlte. Er traute es dem Diesseits zu, daß es Erfüllung und vollkommene Lösung enthielt, daß auch der zerstörte alte Himmel in der Gegenwart zu entdecken sei. Darum wälzte er die Betrachtung in ihren Anfang zurück und machte jeden Schritt zum Träger einer neugeborenen Weltbetrachtung, die sich auf lange Zeit hinaus jedes übereilten Dogmas zu enthalten hatte, weil nur so der Blick für die Spuren der Wahrheit hell blieb. Er suchte im Geringsten die ewige Magie.

Erwägt man die Ausdrucksweise des bekannten, unter Goethes Einfluß entstandenen Fragments „Natur", dann könnte allerdings Kleists Bestreben zunächst in der Luft zu stehen scheinen. Denn auch jenes Dokument verrät eine mehr als griechische Bewußtheit und lebt von einem Spiel mit Antithesen beinah logischer Art. Auch in ihm ist Natur schlechthin als das Absolute gesehen und nicht im entferntesten mit dem touristisch-sentimentalen

Weltbild identisch, gegen das Kleist anstürmte; auch hier ist sie das Gute und das Böse, Leben und Tod zugleich:

„Wir leben mitten in ihr und sind ihr fremd. Sie spricht unaufhörlich mit uns und verrät uns ihr Geheimnis nicht. Wir wirken beständig auf sie ein und haben doch keine Gewalt über sie.

Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben und macht sich nichts aus den Individuen. Sie baut immer und zerstört immer, und ihre Werkstätte ist unzugänglich . . .

Sie setzt alle Augenblicke zum letzten Lauf an und ist alle Augenblicke am Ziele.

Sie ist alles. Sie belohnt sich selbst und bestraft sich selbst, erfreut und quält sich selbst. Sie ist rauh und gelinde, lieblich und schrecklich, kraftlos und allgewaltig. Alles ist immer da in ihr. Vergangenheit und Zukunft kennt sie nicht. Gegenwart ist ihr Ewigkeit“ . . .

Es handelt sich bei Kleists Auseinandersetzung mit Goethe sowenig wie bei der mit Napoleon um eine „objektive“ Würdigung des Gegners, und schon aus diesem heiligsten aller Gründe, die es für ihn gab, besaß er das Recht und die Not, jenen mit der Antike und diesen mit dem Rationalismus gleichzusetzen; allein, sein Bewußtsein des eigenen Gegensatzes stammt außerdem aus einer eminenten historischen Notwendigkeit: es ist nicht zweifelhaft, an welche Glieder jener Antithesen sich Goethe vor allem hielt und daß er einen Frieden schloß mit seiner jugendlichen Ekstase — zugunsten einer „Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt.“ Und dieser Friede war es, an dem Kleist seinen Widerspruch nährte, umso rasender, je mehr sich in Goethes Auffassung der Natur die Ansätze zu einem systematischen Ausbau zeigten. Er witterte, immer weit über Goethe hinausgreifend, in der Ruhe solcher Erkenntnis ein Programm, das dem Schrecklichen das Gelinde und der Lust die Qual mit beschwichtigender Gebärde je nach Bedürfnis und Anfechtung entgegenzuhalten vermochte. Kleist seinerseits aber war durch eine nicht minder exakte und aufklärende Stufe der Naturbetrachtung gegangen,

und was von Kants Erkenntnistheorie dabei in ihm wirksam wurde, war dank dem Gegensatz zu jedem Frieden Goethescher Art vor allem die Lehre, daß dem Individuum ein Anteil an der Gestalt des Weltbildes zukomme. Alles, was er von der Natur aussagte, hatte der Mensch erst in sie hineinerlebt; auch die schärfste Antithese bewegte sich (wie gerade das Fragment bewies) in Kreisen menschlicher Vorstellungsweise, während doch Natur „an sich" von Frieden sowenig etwas wußte wie von Haß. Wir haben keine Rechenschaft darüber, wieweit Kleist die Thesen Kants naturwissenschaftlich zu fundieren vermochte, daß er aber einige wichtigste Illustrationen kannte, beweisen manche Anspielungen, von denen das optische Phänomen der Spiegelung, welches Alkmene kennt, zuvorderst steht. Die Grundthesen dieser modernen Tragik wirken aber, wie eben Kleists Dramatik zeigt, umso erschütternder, je einfacher, menschlicher sie erlebt und gestaltet werden. Man enthält sich der Versuchung nicht, sie in so aufreizender Simplizität herzuzählen:

Das Problem der körperlichen Gegenwart liegt den jugendlich erotischen Leiden Kleists und in breitester Aufrollung der Penthesilea zugrunde (während der Amphitryon seine endgültige Ausbeutung und Bezwingung enthält). Die einfache Tatsache, daß die Welt verschwindet, wenn ein Betrachter fehlt, ist die Keimzelle der menschlichen Tragik und der klarste Beweis für die subjektive Bedingtheit des Weltbildes.

Wendet sich umgekehrt ein sehnsüchtiger Betrachter der Wirklichkeit zu, dann erkennt er bald, daß er der Übermacht der Eindrücke nicht gewachsen ist oder, falls er den Mut aufbringt, in alle Mordwinkel des Seins lobpreisend hinabzusteigen, in seiner sinnlichen Konstitution ein höchst unzulängliches Werkzeug besitzt. Einen Ozean von Schwingungen des Alls verwandeln ihm die Augen in Licht, die Ohren in Schall, die Lippen in kleinlich als bitter Empfundenes.

Jedes menschliche Dogma übersieht also offenbar zum mindesten zweierlei: daß die Werte, mit denen es rechnet, nur eine ungenügende, stets der Erweiterung fähige Auslese aus den

Vibrationen des Alls darstellen — und daß es in keiner Weise erlaubt ist, die so gewonnenen Größen objektiv zu nennen, sobald der Streit um eine letzte Instanz, eine Idee geht.

Es ergibt sich die umstürzende Einsicht, daß alle nachkantische Erkenntnis mit einer Aufforderung zu größerer Ehrlichkeit gegenüber denkbar primitivsten Tatsachen beginnt: dem Zugeständnis, daß es kein isoliertes, objektives Gegenüber gibt, das wohl oder übel anzuerkennen wäre, sondern nur die Zweiheit von Betrachter und Betrachtetem. Das Produkt dieser Zweiheit nennen wir Welt, während es menschliches Dasein heißen müßte. Wir kennen die Welt so wenig wie uns selbst: wir erleben nur, was aus dem Ineinander dieser beiden Größen entsteht. Alle unsere Werke sind in dieser Weise beiderseitig begründet und bedingt; ein Mittel, Objektives und Subjektives von ihnen zu scheiden, gibt es nicht.

Die Penthesilea macht den Versuch, aus den Schranken traditioneller Betrachtung ins Ewige hinein vorzubrechen. Sie erkennt seine Notwendigkeit, indem sie den am herrlichsten blühenden Leib zu besitzen sucht: sie fühlt in seinem Anblick lauter Ungenügen und lechzt nach tieferer Orgie der Vereinigung.

Das Käthchen von Heilbronn erkennt die subjektive Voraussetzung alles menschlichen Seins und beharrt auf ihrer trotzigen Behauptung — doch bereits weniger extrem. Das Ziel, das sich auf beide Pfeiler stützt, ist deutlicher fühlbar geworden.

Der Amphitryon dient diesem Ziel. Er läßt Individuum und Gegenüber rauschend ineinanderwirken und gebiert aus dieser Zweiheit die neue Wahrheit: daß alles Leben unverstanden, alle Erkenntnis unzulänglich, alle Erotik tragisch sei. Es bleibt als heiligstes Vermächtnis der Drang, der in der Penthesilea die Erneuerung einleitet: sich immerdar zum äußersten Bewußtsein der Totalität aufzustacheln, wie es schon Johann in der Familie Schroffenstein tut. Am Anfang jeder heldischen Vollendung steht bei Kleist die Störung des falschen Friedens mit der Welt, das plötzliche Auseinanderbrechen der nur schönen Natur in das mörderische Reich der Schlange und des Tigerhaupts, vor dem die zarte Seele verzagen will.

Dann ist nicht mehr die Gesellschaft, sondern das Dasein selbst problematisch. Nirgends besteht mehr tragfähiger Boden. Penthesilea — der Name heißt Scheitern an der Welt, doch nur aus überwältigendem Glauben an sie, Grausamkeit vor Liebe, das Prinzip des rastlosen Werdens, in eine schlafende Gegebenheit geworfen. An die Stelle aristokratisch gepflegter Form trat nach dem Guiskard die Chaotik, an die Stelle klassisch reiner Melodik die Schau der blutenden Lippen, welche Worte stammeln — das Phänomen der Sprache war ein höchster Hort Kleistscher Problematik, und auch in der Penthesilea geht der Zerstörung der menschlichen Gestalt ihre Vernichtung vorauf: in jenem Gebet der Amazone an Ares, das nur noch ein furchtbares Stöhnen ist. Schon Kleists Verhältnis zu Wilhelmine war durch diesen Trieb zum Namenlosen zugrunde gerichtet worden. Wir wissen nichts von seinem Liebesleben, aber es muß in irgendeinem Sinn von gewaltiger Intensität gewesen sein. Nach der Beendigung des Dramas schrieb Kleist an die Schauspielerin Hendel: „Sie hat ihn wirklich aufgegessen, den Achill, vor Liebe“ (Herbst 1807). In diesen Worten liegt die Idee der Penthesilea beschlossen. Sie gehen durchaus nicht auf einen mehr oder minder unerwarteten Abschluß, sondern auf den Kern und Knoten. Denn die Idee erscheint hier, soweit stoffliche Beziehungen in Frage kommen, in den Formen der Erotik.

Diese stofflichen Beziehungen beherrschen aber außerdem das Weltbild des Werkes bis in tiefste Formen. Denn hier ist nichts anderes gegeben als die Diskussion des Leibes, der Ansturm auf das Totale von den üppigsten Aspekten des Diesseits her, so wie im „Michael Kohlhaas“ die Überwindung des irdischen Rechts nicht mit Hilfe eines von außen herangebrachten höhern Standpunkts, sondern in dumpf drängendem Gebrauch seiner eigenen Mittel von innen heraus erfolgt. Es wird sich noch zeigen, mit welcher Konsequenz in Kleists Dichtung der Krieg als Symbol des irdisch-leiblichen Daseins durchgeführt ist; er dient in der Familie Schroffenstein, im Robert Guiskard und im Amphitryon demselben Sinn, aber so selbstherrlich dominierend erscheint er

nur in diesem Werk, welches das Drama des Leibes ist wie das Käthchen von Heilbronn das der Seele. Darum hat man überall da, wo in Kleists übrigen Werken Krieg geführt wird, und wäre es in der entlegensten Bemerkung, der indirektesten Rede, das Auftauchen des Penthesilea-Pols zu erkennen. Er deutet immer auf einen Menschen, der sich mit einer Gegebenheit zufrieden gibt, ja in äußerster Sicherheit mit den scheinbar objektiven Größen umgeht, oder auf einen Berufenen wie Penthesilea, die daran leidet, daß sie nicht über den Körper hinausgelangen kann und ihn zerstören muß, wenn die Berufung zum Absoluten stärker ist als die leibliche Gebundenheit. Denn Anteil an der Gestaltung des Weltbildes bedeutete für den Künstler Kleist so viel wie Verzicht auf erlösende Selbstentäußerung, auf gänzliche Vereinigung mit der Welt an sich, die doch gerade durch ihr ewiges Entgegenstehen furchtbar und verführend war, auf die Möglichkeit objektiver Darstellung. Mit allen Worten und Formen vermochte er also nur sich selbst zu geben, wo er doch nichts als das ewig Andere wollte. Drang er mit Liebe oder Haß bis zum Äußersten vor, dann lag hinter der Grenze seines Vermögens in üppigster Dichte das Begehrte, und eben dieses versagte sich ihm, existierte nur dadurch, daß es sich versagte. So war vor dem reisenden Jüngling alle blaue Ferne zum öden Vordergrund geworden, der im Kreislauf der stetig sich erneuernden Lockung auf den Ausgangspunkt zurückzeigte. In der Penthesilea ist alle Ferne in der einen Gestalt des verfolgten Achill eingefangen, und das weist wiederum auf den Künstler Kleist: selbst jetzt noch sah er alle Unendlichkeit in menschlicher Gestalt. Er war abermals kein Metaphysiker im schulphilosophischen Sinn, der über das Irdische hinaus in einen unsichtbaren Himmel blickte, sondern das Ding, das er in der Hand hielt, der Mensch, den er umarmte, war für ihn das Unbegriffene, immerdar Entrückte. Der Zweifel an sich selbst steigt vor Penthesilea erst in der letzten Szene auf, wo er für das heimlich gereifte neue Weltbild unmittelbar fruchtbar wird. Je trostloser alles zusammenfällt: sie selbst bleibt staunend, klagend, sich entsetzend immer da. Das

ist das unvergleichliche Zeugnis Kleistschen Künstlertums: es ist im tiefsten Grund synthetisch, und auch auf einer letzten Stufe, wo der Mensch nur noch als Manifestation des Absoluten existiert, geht seine fest umrissene Gestalt nicht verloren. Die Penthesilea offenbart das Wunder einer völligen Vergewaltigung der Wirklichkeit, die doch mehr ist als dies, weil sie auf eine stumme und große Kraft hinweist. Menschlich wohlvertraute Züge trug für Kleist auch die Stunde der gänzlichen Verzweiflung am Leibe: es war ein Weib, das sie erlitt. Es ging auch um ein Ethos, wenn er sich zu entscheiden hatte, ob er ein zweites Sein, ob er Goethe als gleichberechtigt anerkennen wollte. Mit derselben ursprünglichen Gewalt wie hier das Sinnending wurden anderswo Geist und Gott begehrt; daß in der Penthesilea der Kampf um das Symbol des Leibes geht, ist Resultat der Entwicklung zur Kunst. Penthesilea — das ist erotisches Verlangen als Sehnsucht nach dem Absoluten.

Die Penthesilea ist nur Spannung zwischen Leib und Gott. In wundervollster Demonstration offenbaren die zwei Hauptgestalten das Spiel der Pole, das Gesetz, nach dem sich der Stoff lagert und ordnet. Der durch den Philosophen herbeigeführte Verzicht auf letzte Erkenntnis wird im Künstler zur Tragödie des Verzichtens. Für ihn wurde vor allem entscheidend, nicht, daß das formale Problem des Guiskard nicht in Erfüllung ging (sonst wäre er nie darüber hinweggekommen), sondern daß dieses Versagen als nie zu erschöpfender Kraftquell seine an keinen Stoff gebundene Leidenschaft, durch die er vor Allen gewaltig war, in Bewegung brachte. Nun wurde alles Stoffliche mit Brutalität unterjocht, alle Archäologie gemordet:

„Wenn die Dardanerburg, Laertiade,
Versänke, du verstehst, sodaß ein See,
Ein bläulicher, an ihre Stelle träte;
Wenn graue Fischer, bei dem Schein des Monds,
Den Kahn an ihre Wetterhähne knüpften;
Wenn im Palast des Priamus ein Hecht
Regiert, ein Ottern- oder Ratzenpaar
Im Bette sich der Helena umarmten:
So wärs für mich gerad so viel, als jetzt.“

So benahm sich Kleist der Realität gegenüber, als er weit draußen auf jener Ebene des Lebens stand, die einst vor dem erschauernden Knaben mit allen Mysterien des Unerfüllten sich entschleiert hatte. Denn er vergaß nie, woher er kam, und war nicht gewillt, einen Kompromiß zu schließen. Er reklamierte selbst die Zinsen und ließ sich auch durch die Verwirklichung des leidenschaftlichsten Adynatons nicht vom Bewußtsein seines einzigen Zieles abdrängen. Lange genug war er bereit gewesen, mit einem Almosen vorlieb zu nehmen.

Das ist die Haltung, die man die ewige Jugend nennen muß, die an die Berechtigung der Erotik glaubt und sie gleichwohl als erste Stufe überwindet, die jede Gestaltung verachtet, weil sie allem Geschlossenen mit Verdacht begegnet — die ewige Jugend, der in der Penthesilea nicht ein Charakter das Primäre war, sondern die Wut, mit der sie ihn zwang, zu erscheinen. Für Spätere mochte jedes Adjektiv dieses Werkes einen Sieg bedeuten und sein Aufbau ein Neuland der Form — für Kleist war es Entsagung und Fessel, weil der Protest gegen Guiskard und Goethe nie kraß genug sein konnte. Von Königsberg aus schrieb er wie der erste beste Stückeschmierer: „Ich will mich jetzt durch meine dramatische Arbeiten ernähren; und nur, wenn du meinst, daß sie auch dazu nicht taugen, würde mich dein Urtheil schmerzen, und auch das nur bloß weil ich verhungern müßte. Sonst magst du aber über ihren Werth urtheilen wie du willst. In drei bis vier Monaten kann ich immer ein solches Stück schreiben; und bringe ich es nur à 40 Frid. d'or, so kann ich davon leben. Auch muß ich mich im Mechanischen verbessern, an Übung zunehmen, und in kürzerer Zeit, besseres liefern lernen. Jetzt habe ich ein Trauerspiel unter der Feder. — Ich höre, du, mein lieber Junge, beschäftigst dich auch mit der Kunst? Es gibt nichts Göttlicheres, als sie! Und nichts Leichteres zugleich; und doch, warum ist es so schwer? Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben alles, so bald es sich begreift" (an Rühle, 31. August 1806). Das Trauerspiel ist Penthesilea, und die Worte sind die einer Hure, der auch die Ideale einer reineren

Zeit brauchbare Mittel des Handwerks geworden sind. Sie weiß, daß sie verstoßen ist und sich danach zu richten hat.

So griff auch Goethes Kunst nach denselben Gesetzen in Kleists Entwicklung ein wie Kant und jede äußere Realität: als ein Widerstand und Anlaß, als Mittel zur Verwirklichung des eigenen Gegensatzes. Die Penthesilea relativiert den Adel seiner hohen Erotik, die nach Griechenart die Fülle der Erde verherrlicht, den hellzitternden Glanz des großen Mittags über sie verbreitet und dem Leibe mit vollen Arabesken zu seiner Übermacht verhilft. Kleist aber kannte keinen Genuß, weil ihm die Dialektik selbst den Kuß zerstörte, sodaß die Lippen zum unerträglichen Vordergrund wurden, der jeden magischen Reiz entbehrte. Er kam nie über die Fragwürdigkeit der eigenen Existenz hinweg; suchte er ein Wort, so strauchelte er über Zunge, Gehirn und Augen. Auch der heilige Geist machte ihm Kopfschmerzen, war an den Leib gewiesen, sodaß es ein Verbrechen an der Idee gewesen wäre, ein Wort als ihr legitimes Kind auszugeben. Die sichtbare Welt war ein Bastard wie alles, was nur in indirektem Verhältnis zur Mitte des Lebens steht. Am Ende der Penthesilea steht der finstere Haß gegen die Ruchlosigkeit, die das nicht weiß: Erotik und Realismus waren beide ein Spiel mit dem Unverstandenen, ein Prahlen mit fremden Früchten. Das Käthchen von Heilbronn ist geschlechtsloses Märchen, und im Amphitryon erscheint die Liebe nur als rasch überstiegene erste Stufe der tragischen Gotterkenntnis oder als verächtlich belachtes Rüpelspiel.

In der griechischen Sage, die davon erzählt, wie Achill durch die Schönheit der von ihm getöteten Amazonenkönigin sich zu spät erschüttern läßt (in einer Variante auch, daß Penthesilea den Achill getötet habe), schlummerten viele Keime, die ein feuriger Atem zur Entfaltung bringen konnte. Die wichtigste Wendung, die Weiterführung zur Katastrophe, ist Kleists freie Erfindung. Was er als Unterlage für sein Wachstum brauchte, bot ihm jedoch der Stoff in unvergleichlicher Weise. Hier war die Antike, wie er sie sah: eine märchenhafte, verwirrende Schönheit des sinnlichen Daseins, ein magischer Knabentraum

von der scheinbar unbefleckten, dämonischen Sündhaftigkeit eines Theatervorhangs. Ein Mädchenheer ritt um der Liebe willen in den Krieg und holte sich unermeßliche Beute. Die Liebe des Einzelnen war vom Festritus getragen und zum unangreifbaren Symbol erhoben. Nur die Königin, die Mutigste und Schönste von allen, unterlag dem Ziel und ertrank im Blut, das die Andern nicht beängstigte. Nur sie, die sich auch jetzt nicht mit X, Y, Z begnügen konnte, erfuhr keine Erfüllung, sondern wurde in Verzögerung, Bedenken und den Genuß zerstörende Verwicklung hineingezogen.

Als Kleist zu diesem Stoff griff, war für ihn die wichtigste Konsequenz (die er aber bei jeder Entscheidung für einen Stoff auf sich nehmen mußte) die, daß auch das komplementäre Ideal hier Menschengestalt anzunehmen hatte. Die Vision rückte nun plötzlich dennoch wieder in den Vordergrund und wurde zum Kampf zwischen zwei Menschen. Daß er diese folgenschwere Vermenschlichung ertrug oder vielmehr ertragen mußte, weil er alle Problematik in Menschenschicksalen sah, das ist das ergreifendste Zeugnis seines Künstlertums. Die Penthesilea war die Feuerprobe für dieses Vermögen. Aber wie schwer es ihm wurde, diese ihm eigentümliche Größe sich ganz zu erkämpfen, zeigt gerade dieses Werk. Hier ist immer nur der eine Pol sichtbar und lebt von der Beziehung auf den andern, wobei immerhin Achill nicht den hohen Grad von Menschlichkeit erlangt hat wie seine Feindin. Denn das Hauptgewicht ruht auf dieser, und Achill ist häufiger durch ihr Dasein gegeben als umgekehrt. Allein auch Penthesilea muß in jedem Auftritt neu errungen werden, denn das Rätsel liegt ja weniger in der Beschaffenheit ihrer Seele als in der erstaunlichen Wahrheit, daß diese überhaupt eine Verkörperung zu erlangen vermochte. Am Beginn des Stückes, beim Auftreten der Griechen, bleibt sie unsichtbar; sie ist das ferne Wunder, das nur wenige in der Nähe gesehen haben und von dem doch alle reden. Genau dieselbe Rolle spielt Achill unter den Amazonen. Die Penthesilea ist eine Tragödie der Verwirklichung: Sehnsucht nach Realisierung und Haß gegen alles Realisierte. Dies war die

Polarität, in die sich im Becken der Kunst die logische Antithese umgeboren hatte. Das ganze Sein dieser Gestalten lebt nur vom Hinblick auf den ergänzenden Gegner, von der Begier, ihn zu schauen. Da steht weder ein satt strahlender Lebensherd noch ein Schönredner, sondern ein gepeitschtes Wesen, das sich verzehrt in dem Bemühen, sich selbst zugunsten eines andern aufzuheben und erst in den Worten des Feindes zu berückendem Dasein auseinanderblüht. So entsteht aus der Phantasie des Griechenlagers heraus jene Schilderung der Feindin:

„Wir finden sie, die Heldin Scythiens,
Achill und ich — in kriegerischer Feier
An ihrer Jungfraun Spitze aufgepflanzt,
Geschürzt, der Helmbusch wallt ihr von der Scheitel,
Und seine Gold- und Purpurtroddeln regend,
Zerstampft ihr Zelter unter ihr den Grund."

Dieser Verwirklichung entspricht eine zweite, auf den Achill gehende, auf Seite der Amazonen:

„Seht, seht, wie durch der Wetterwolken Riß,
Mit einer Masse Licht, die Sonne eben
Auf des Peliden Scheitel niederfällt!
Auf einem Hügel leuchtend steht er da,
In Stahl geschient sein Roß und er; der Saphir,
Der Chrysolith, wirft solche Strahlen nicht!
Die Erde rings, die bunte, blühende,
In Schwärze der Gewitternacht gehüllt,
Nichts als ein dunkler Grund nur, ein Folie,
Die Funkelpracht des Einzigen zu heben!"

Der unerhörte Grad des Gelingens, der diesen Versen innewohnt, scheint die Kraft, aus der sie stammen, Lügen zu strafen — scheint darauf hinzudeuten, daß sie dennoch einer selbstgewissen Meisterschaft entstiegen. Aber nach ihrem tiefsten Leben begriffen wiederholen sie, wie die Fialen den Sinn der Kathedrale, jenen scheinbaren Realismus im Schwur des Achill, der deutlich genug zeigt, wie verdunkelt und verwandelt die Liebe ist, die im Dichter und seinem Geschöpf sich ausrast:

„Er weicht, so schwört er, eher
Von dieser Amazone Ferse nicht,
Bis er bei ihren seidnen Haaren sie
Von dem gefleckten Tigerpferd gerissen."

Diese Verse sind Beschwörung, weder reine Liebe noch reiner Haß. Ihre Adjektive ruhen scheinbar, geronnen und selbstgenügsam; aber sie waren für Kleist nur kaum gewürdigte Spuren eines endlos zu Umfassenden, Totalen, Nebenprodukte eines Verwirklichungsversuchs, der in seiner Gesamtheit für ihn immer eine Niederlage heißen mußte. Nur daß allen Worten, die er nachträglich in seinen Briefen über die Penthesilea schrieb, eine beinah zugestandene Tröstung anhaftet; zuweilen mochte es doch denkbar sein, daß er, sehr spät auf ein Vergangnes blickend, auch in dem Vollbrachten eine Erfüllung sah. Aber die Treue gegen sich selbst, die unbeirrbare Sicherheit des Schauenden verläßt ihn in der Penthesilea auch beim entlegensten Worte nicht. Zahllos sind die Beispiele, wo ihm vermöge seiner Wut die Vision sich erstaunlich fügt, ohne daß seine abgewandten Blicke es beachten. Der am Fuß der Felswand emporblickenden Königin reißt der schwere Helm den Kopf in den Nacken zurück; das sich bäumende Roßgeschwader wendet die Häupter rückwärts in die Geißelhiebe; die schimmernde Gestalt Achills taucht spannenweise hinter einer Bodenerhebung empor, wobei die erste Schilderung des Gegenspielers bezeichnenderweise in einer Teichoskopie enthalten ist, am Beginn einer groß angelegten und ausgenützten Steigerung, die dann unter dem Jubel der Griechen den Helden selbst endlich auf die Bühne bringt. Überall ergibt sich der Realismus innerhalb einer Aktion, ist er geboren aus einem atemlosen Weiterstürmen, als vorbeifliegende Station am Wege. Früher hatte Kleist der Versuchung nicht widerstanden, in solchen Augenblicken die Bewegung aufzugeben, um das Wunder in der Nähe zu befragen. Dann kam immer das Entweichen, die Enttäuschung über den Vordergrund, nur weil er Vordergrund war. Hier aber ist nichts aufschlußreicher als diese Art der Einführung am Beginn des Dramas: die beiden Haupt-

gestalten zuerst unsichtbar, doch der Grieche eher zu erfassen, weil Griechen reden; dann die wilde Jagd des Paares draußen im Feld, gegen die Sonne gesehen, sodaß der Schatten Penthesileas langsam den ihres Gegners einholt bis zum plötzlichen Sturz, bei dem die Amazonen im Knäuel wie in einer Feueresse einschmelzen; jedoch Achill, kaum auf der Szene angekommen, geht dennoch schon wieder auf im Ausschauen nach der Andern und hat als Antwort auf die ihn umdrängende Bewunderung nur die Frage: „Steht sie noch da?“

Der Vergleich des Dramas mit den stofflichen Grundlagen ergibt, daß Kleist die antike Überlieferung abermals nur als Anlaß besessen hat. Wenn er in einem Punkt der Tradition folgte, so war es sicher nicht seine Schuld. Er mengte alle Versionen der Sage, wahrscheinlich ohne die Literatur erst genauer zu studieren, vielmehr nur aufgrund zufälliger und rascher Eindrücke. Er bildete ohne Kenntnis des Griechischen die Mehrzahl der benötigten Namen in freier Willkür, nahm sich nicht einmal die Mühe, belegte Formen aufzusuchen. Das Hauptergebnis ist aber: „Der ursprünglichste Plan der Dichtung muß mit der Besiegung Penthesileas durch Achill geschlossen haben, in Übereinstimmung mit der antiken Überlieferung. Diesen ersten Plan der Katastrophe ersetzte Kleist unter Anlehnung an eine vereinzelte Version der Sage durch eine völlig neue Fassung, die ihrerseits eine besondere Motivierung durch eine Reihe von neuen Szenen nötig machte. Die auf diesen neuen Plan sich beziehenden elf letzten Auftritte der gegenwärtigen Fassung arbeitete er für sich aus und verband sie mit den vorhergehenden, indem er die Täuschungsszene im 14. Auftritt erfand und die unmittelbar vorhergehenden Partien einer teilweisen Umarbeitung unterwarf.“[1] Die große Liebesszene des zentralen fünfzehnten Auftritts wurde aller Vermutung nach zuerst und selbständig geschaffen, die Erzählung von der Gründung des Amazonenstaates ist frei erfunden. Dieses philologische Chaos beweist nur eins: daß es Kleist nicht auf das Stoffliche ankam, daß er es in so

[1] Niejahr: Kleists Penthesilea (Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte 1894).

dunklem Sinn besaß wie die Amazone den Leib des Geliebten. Solche Ekstase spricht mit entrückter Zufriedenheit den Vers:

„War je ein Traum so bunt, als was hier wahr ist?“

Sie konfrontiert die äußersten Gegensätze und gewinnt um diesen Preis das Symbol. Achill wird, seinem eigentlichen Wesen als Gegenspieler gemäß, vor allem durch Schweigen charakterisiert. Die vielen Berichte, Teichoskopien usw. haben in dieser Haltung des Dichters ihren Ursprung, nicht in den topographischen Verhältnissen des Kampfplatzes. Ein Szenenwechsel ist nie angegeben, obschon mehr als einer stattfindet, wie Aufführungsversuche beweisen. Die Bewegung als Ursprung dieser Kunst offenbart sich noch in der Wortschöpfung:

„Jedoch die Wolke heillos überschwebt ihn,
Und den Vernichtungsstrahl droht sie herab.“

Penthesilea sieht ihren Feind die Ketten von den Gliedern der Gefangenen reißen und die ihren „mit erzgegossner Fessel Last bewuchten“. Sie stürzt mit dem Pferd von der turmhohen Felswand, allein „die Katze, die so stürzt, verreckt, nicht sie“. Das ruft der Aetolier, der vom Hügel herab den Hergang der Verfolgung berichtet: Realismus im Bericht, beinah erreichtes Ziel des Dramatikers. Selbst im überstürzten Erguß erspäht Kleist die Gelegenheit zur Ausmalung:

„Entrück ihr gleich die Schar, die dich umsteht,
Und laß, bevor die Sonne sich erneut,
Fern auf der Berge Duft, ihr niemand nahn.“

Im Taumel der Zeugung schwindet das Bewußtsein, daß die Frucht das Kind einer Ausschweifung sein werde. So wird das Kind stark und gibt den Philosophen zu schaffen: die Könige wollen Vernunft keilförmig, mit Gelassenheit, auf Achills rasende Entschließung setzen. Aus der Größe der Schmach steigt wie ein Himmelsgeschenk, ebenbürtig, die traumhaft gewonnene Vollendung des eigenen Selbst, dessen, was uns der Name Kleist bedeutet:

„Er jetzt, zum Dank, will ihr, der Peleide, ein Gleiches tun.“

Penthesilea umarmt des Tigers Leib inbrünstiglich mit ihren

Schenkeln und trinkt lechzend die Luft hinweg, die sie hemmt. Sie schlingt „wie hungerheiß ein Stück des Weges, der sie von dem Peliden trennt, hinunter“. Die Frauen „höhlen weinend die Tempelstufen mit Gebet um Rettung aus“. Achill brüllt den Odysseus an: „Tu mir dein Gesicht weg, bitt ich dich!“ Überall ist das Adjektiv dem Verbum dienstbar, sprüht die Handlung Glanz und Farben. Nur in dieser rasenden Verschwendung war Kleist ein Besitz gegeben. Der Donner ist nicht die moralische Mahnung, sondern Mittel der Instrumentation, Pauke. Mit dem hergebrachten Begriff der äußern Motivierung ist nicht auszukommen, weshalb die Feststellung der eigentlichen kriegerischen Vorgänge immer vergebens versucht wurde. Die ideelle Grundlage Kleistscher Dichtung tritt unmißverständlich in Erscheinung, wenn am Schluß des fünfzehnten Auftritts, wo Penthesilea nach der Entdeckung des Betrugs ihre letzte gewaltige Erhebung feiert, die Amazonen, äußerst unwahrscheinlich, wieder siegreich hereinbrechen und Achill zur Flucht zwingen: sie sind nur als Hintergrund und Steigerung ihrer Königin gegeben, soweit sie Kriegerin ist, und in diesem tiefen Sinn mit ihr identisch, so wie die Griechen nur eine Ausstrahlung Achills sind.

Dies alles lebt von der einen Idee. Auf dem Höhepunkt der Handlung entfaltet sich in Epik und Lyrik auch der Sinn des Kampfes gewaltig; ihn bildet der fünfzehnte Auftritt, wo Penthesilea und Achill sich ein einziges Mal lebend gegenüberstehen — technisch wie gesagt eine teuer erkaufte Unwahrscheinlichkeit und aus der Idee des Werkes heraus nur denkbar, wenn der eine Pol tot, Penthesilea in Wahrheit längst besiegt ist und nur noch von einer Täuschung lebt. Die Szene entspricht genau jener andern am Holunderbusch, wo sich in gleich schwanker Schönheit der Geliebte zu Käthchens Füßen legt und eine Erfüllung vorspiegelt, die noch weit genug entfernt ist. Dort ist der Graf vom Strahl magisch angezogen, hier aber Penthesilea von sich selbst abgefallen: von der Welt des Leibes und Krieges. Es ist das oberste, ihr allerdings noch dunkle Zeichen der Erwähltheit, daß sich die Welt willig und erfüllend fügt, sobald ihr Freier nicht mehr die

Möglichkeit besitzt, sie ohne Zaudern zu ergreifen. Sobald Penthesilea, die Leibeskönigin, diese Bedingungen ahnt, ist auch der Austritt aus der ersten Stufe, dem Leibe, zur Notwendigkeit geworden. Das Ziel bleibt immerdar die Vereinigung der beiden Pole, aber die zum Höchsten Berufenen haben als Menschen den Frieden nicht. Wenn die beiden Feinde durch eine der Täuschungen, auf die sich Kleist angewiesen sah, wollte er menschlich existieren, sich finden, wenn die Erfüllung sich einstellt, so hat freilich auch dieser Dichter vor der Größe des ersehnten Schauspiels nicht Ironie, sondern nur Inbrunst aufzubringen. Es ist die Stunde, die einst die Briefe des Knaben meinten; in solche Schönheit versunken war sein Ziel.

Die Königin bekränzt ihr Idol mit Rosen, in halbem Argwohn:

„Fürwahr, man möchte, wenn er so erscheint, fast zweifeln,
Daß er es sei."

Dann aber ergibt sie sich dem Glauben an das Unmögliche und läßt die Flöten spielen. Sie lehnt sich an seine Schulter und flüstert:

„O Pelide!
Mein einziger Gedanke, wenn ich wachte,
Mein ew'ger Traum warst du!"

Die Beiden fragen sich ihr Rätsel ab, Achill begehrt zu wissen: „Wer bist du, wunderbares Weib?" Und er läßt es zu, daß alle die von Hephästos geschmiedete, von Sagen umdämmerte Rüstung in innigster Nachbarschaft bestaunen, und bestätigt, daß wirklich er es sei, als derselbe Achill, der Hektor um Trojas Mauern schleifte. Man erkennt abermals, welche Bedeutung allein die Antike als Stoff für Kleist haben konnte. Als Achill den Namen Penthesileas vernimmt, versinkt er in Träumerei:

„Mein Schwan singt noch im Tod: Penthesilea!"

Der Name ist ein Zauber, aber auch eine Entzauberung — und dieser Vers der einzige, der die Phrase streift, weil Achill, sekundär, auf Penthesileas Verzückung bloß eingeht. Er zeigt in dieser Szene, als der Gegenpol, der er hier nun unzweideutig ist, ein anderes Gesicht als sonst. Er ist in hohem Grade bewußt und lächelt an einer Stelle der Erzählung von den Amazonen.

Der Abgrund ist nur notdürftig mit Rosen überdeckt. Die Königin, die ihrerseits fast unmerkliche Zeichen von Selbsttäuschung gibt, zuckt dabei zusammen. Es ist das vollendete Bild einer errungenen Stufe, einer festen Erkenntnis, einer Religion. Nur der tiefste Zweifel versteht den höchsten Glauben. Das war die Sehnsucht nach der Ruhe, nach der Weltanschauung. Sie vermag wie Keiner das Glück zu fassen, das der gefangene Achill gewährt:

„Das Unglück, sagt man, läutert die Gemüter,
Ich, du Geliebte, ich empfand es nicht;
Erbittert hat es, Göttern mich und Menschen
In unbegriffner Leidenschaft empört.
Der Mensch kann groß, ein Held, im Leiden sein,
Doch göttlich ist er, wenn er selig ist!"

Diese Verse als Weisheit aus dem Organismus, dem sie verbunden sind, zu lösen und nicht als Postulat zu verstehen, führte zu demselben Irrtum wie die Feststellung eines Kleistschen „Realismus" ohne Rücksicht auf seine Geburt aus dem Gegensatz zur Realität — die Betrachtung des „Michael Kohlhaas" und der beiden letzten Dramen wird es eindeutig beweisen.

Achill, der nur leibliche Heros, der keine Beunruhigung kennt und die Erotik nicht als Stufe zur Vollendung, sondern nur als schlau erreichte Schwelgerei hinnimmt, an deren Ende der dumpfe Tod steht, will die Geliebte nach Phtia führen, in seine Heimat. Doch Penthesilea fällt ihm mit einer flehenden Schilderung ihres Themiscyra ins Wort; auch sie hat noch eine Heimat und ahnt selbst hier nicht, wie hinfällig solche Herkunft und Hörigkeit sein muß, wenn sie von Beiden so einseitig befangen gepriesen werden kann: es ist die Stufe, über die dereinst der Cherusker, der im Absoluten wie in Germanien wohnt, seinem Thuschen die erwachenden Worte entlockt:

„Wie jedes Land doch seine Sitte hat!"

Penthesilea hat den Ernst seines Werbens, das sie als Tote behandelt, nicht verstanden und rührt an die eigene Vernichtung, sobald sie sich als Siegerin aufspielen will. So unüberbrückbar ist selbst hier die Feindschaft, so deutlich die niedere Erotik der

schreiendste Beweis des Mißtrauens, das in der Familie Schroffenstein „die schwarze Sucht der Seele“ genannt wird. Es gibt keine Wahl, keine Versöhnung. Denn Achill konnte sich nur besiegen lassen, wenn er sich verleugnete; der Dichter des Amphitryon wußte, inwiefern Welt und Geliebter für die Erwählten existieren: als Übergang zu Gott, Pfand des Absoluten.

Diese wichtigste Szene, die mit ihren breiten episch-lyrischen Partien den Lauf des Geschehens völlig undramatisch aufhebt und damit am eindringlichsten zeigt, worauf Kleists Wollen vor allem ging, wäre als Weltbild nicht umfassend, wenn in ihr nicht auch der Hintergrund solcher Erhörung geschaffen würde. Penthesilea enthüllt das Geheimnis ihres Lebens, nachdem Achill sie darum gebeten hat — so drängend, wie es Kleist seinen Bräuten und Kant gegenüber getan haben mag. Diese lange Erzählung von der Gründung des Amazonenstaates, von Kleist wie erwähnt frei erfunden, verkündet die Ordnung, welche die Königin durchbricht. Aus einem tierischen Blutrausch der Vorzeit, bewußtlos in sich selbst vegetierender Natur, wie Kleist sie kannte und grimmig verspottete, erhebt sich die Dogmatik der Liebe — diese immer als Symbol für den Drang nach Vereinigung mit dem Universum verstanden. Ungezählte Menschen, die Kleist ebenfalls mit Namen kannte, erlangen so die gesetzliche Form ihres Strebens, die ihnen Ruhe gibt. Der Ritus trägt sie, und der Ritus ist stark. Jede Amazone empfängt, ohne eigene Wahl, den Helden, den ihr Mars im Kampf entgegenstellt. Niemand ahnt den Preis, den er für das Glück zu lassen hat. Das unpersönliche Dogma nimmt dem Blut das ursprüngliche Grauen und macht Platz für die vergessende Tat. Nur für die Königin, die Eigenes begehrt und darum wieder Eigenes empfinden muß, wird der Leib wieder die Urmacht, und sie erliegt vor dem Hintergrund des großen Liebesfestes. Der Amazonenstaat ist eine Mythologie und Abstraktion aus dem einmaligen Erlebnis der Gründerin Tanais, die noch von keinem Dogma gehalten wurde, und Penthesilea wird in den Kampf gegen diese Magie gedrängt, die es nur so lange ist, als man in ihren Grenzen bleibt. Es gibt kein

Dogma des Absoluten. Am Ende ihrer Erzählung erscheint sie als das letzte Glied einer militärischen Tradition, aber, von den Amazonen aus gesehen, zugleich als ein Niedergang — man beginnt gleichzeitig zu ahnen, wie Kleist dazu kam, den Krieg so konsequent als das Symbol der ersten Stufe zu gebrauchen. Der Mythos von Penthesileas Ursprung hat im Drama eine ähnliche Bedeutung wie innerhalb des Christentums die Paradieseslegende. Ihren Sündenfall hat die Amazone mit dem Roßkamm gemeinsam, und sie bleibt vor Achills Werbung so standhaft wie dieser in der Stunde, wo das Zigeunerweib ihm seine Kinder vor Augen hält und dem Knaben den Apfel der Versuchung bietet.

Sobald aber die Versöhnung zerstört und die betörende Bereitschaft der bekränzten Schönheit versunken ist, läuft der stilvolle Realismus in Naturalistik aus und von dieser in den Tod. Wenn irgendwo, hat Kleist in dieser Szene das erreicht, was er mit dem Robert Guiskard wollte: die Vereinigung des Helden mit dem Tod zu der übermenschlichen Synthese, wie sie dann die letzten Werke endgültig verwirklichen. Es gelang ihm hier vermöge des Verzichts auf Größe, der ihm so unverstandener und unbewußter Weise das Gelingen brachte; man sieht ohne weiteres ein, daß der Gehalt der Penthesilea mit dem des Guiskard übereinstimmt und diesem nur die Erkenntnis des Gesetzes, dem Kleist unterworfen war, zur Vollendung fehlte — jenes Amphitryon-Gesetzes, das den Verzicht des Gatten um der Geburt des Helden willen verlangt. Die Voraussetzungen der Frucht haben sich um Unausdenkbares verwandelt und abgebogen.

Penthesilea freilich weiß nichts von der Erkenntnis des Amphitryon, sondern erleidet schrittweise, in dumpf tastendem Suchen den Aufstieg. In ihrer Leibesseligkeit befahl sie dem Blut, wie eine rote Fahne von den Reichen ihrer Wangen zu wehn; jetzt, als Besiegte, nennt sie ihren Leib nicht staub-, sondern kotgeboren. Eben noch erlebte sie das erlösende Gefühl der Einheit von Ich und Du, der direkten Zugänglichkeit des Andern, und pries ahnungslos das Gesetz, von dem sie herkam. Sie gedachte der Tränen, die sie vergoß, als man ihr von Achills Nachgiebigkeit

Priamus gegenüber erzählte, weil ein Gefühl doch dem Unerbittlichen den marmorharten Busen durchzuckte, weil die Schicksale anderer, die doch auch Menschen waren, die Möglichkeit eines Friedens im Streite zu versprechen schienen. Mit der Erkenntnis der Täuschung aber wird alles Leibliche augenblicklich zu Unrat. Die Nachricht vom erneuten Vorrücken der Amazonen stört das Idyll. Gleichzeitig verwandelt sich der Geliebte zum blutrünstigen Ungetüm. Dieser naturhaften, grausamen Wandlungsfähigkeit, die zugleich die Heimatlosigkeit der eigenen Seele in der Welt des Griechen bedeutet, fühlt sich Penthesilea nicht gewachsen. Für sie ist Achill der Unergründliche, nie zu Verstehende, so wie für Kleist die Welt untreu, alles Heimatgefühl verhöhnend und darum so schwer zu erfassen war. Aber die Frage bleibt offen, ob der Grieche nicht doch „an sich" der Harmlose, der Konfliktlose sei, als den ihn Priamus erfuhr. Er reagiert mit unheimlicher Feinheit der Empfindung, sein ganzes Leben stammt ihm aus dieser komplementären Beziehung. Aber nur die Amazone leidet, nicht er. Sie nur kommt nicht über das Bewußtsein hinweg, daß der Andere auch außerhalb seiner Erscheinung als Liebender, die allein ihr zugänglich ist, noch ein unbesitzbares Dasein führe. Es ist bezeichnend, daß Achill vor allem Penthesilea erzählen ließ, weniger sich selbst enthüllte und immer noch, selbst in dieser Nachbarschaft, hinter einer Distanz erschien. Seine Ferne mag ein Phantom sein — die Sehnsucht nach dem Ganzen lebt aller Vernunft entgegen als nie erlöschender Anlaß der Auseinandersetzung. Sie ist der einzige Trieb, der die Liebende beherrscht, aus ihm kommt jede ihrer Bewegungen, durch ihn allein ließe sich in ihren Kämpfen ein Sinn entdecken, indem er heilig gesprochen würde. Aber auf diese Königin hat sich noch kein neues Dogma aufgebaut, durch das sie zum Zeichen und zur Stifterin einer Religion würde. Sie ist die ewige Jungfrau, die Revolutionärin, die ohne jeden Halt als reine Gebärde ihr Geschick erleidet. Achill ist in dieser Hinsicht deutlich genug festgehalten. Der verderblichen Problematik Penthesileas gegenüber kehrt er das Gesunde, Rohe hervor und kennt auch

in der Liebe nur die nackte, draufgängerische Lust. Er weiß Liebe und Krieg zu trennen und in beiden auf seine Rechnung zu kommen. Wer vermöchte sich in dieser harmlosen Grausamkeit heimisch zu fühlen? Ist nicht der Realismus Verbrechen an der Seele? Penthesilea verweigert die Nachfolge, Achill versucht sie mit Gewalt für sich zu gewinnen, und Penthesilea erlebt das Glück und die Schmach, von den eindringenden Freundinnen gerettet zu werden. Damit hat sie auch sich selbst verloren und tritt in das Schicksal ein, welches sie in ihrer Bedeutung vollendet — eben in das hoffnungslose Verlorensein, das aus der unbedingten Einsamkeit entspringt.

Mit der sechzehnten Szene beginnt die eigentliche stoffliche Weiterbildung der Sage. Unter dem Geheul der Hunde stammelt die Königin ihr beispielloses Gebet an Ares und bedroht ihre einzige Lieblingsamazone mit dem Tod. Nun reimen sich Küsse und Bisse. Sie ahnt nicht, daß Achill, dem sie entgegenzieht, in waffenloser Liebessehnsucht über das Schlachtfeld daherkommt. Das ist das große Mißverständnis, das die Literaturhistorie kopfschüttelnd gebucht hat — dasselbe, das sie in Kleists Kant-„Studium“ konstatierte und das weiterhin in jedem Erlebnis Kleists konstatiert werden muß. Das sind die Attribute der Penthesilea-Stufe:

Der Krieg ist die Wirkungsweise der mit dem Sichtbaren sich Begnügenden, der brutale Ausdruck für die Unzulänglichkeit dieser Form des Daseins. Die Voraussetzungen für die Vereinigung der Gegenspieler, für die Vollendung, sind gegeben, aber sie führen zu keinem Resultat. Denn die ausschließliche Herrschaft der einen Seite trägt das Hindernis in sich: der zwischen Penthesilea und Achill bestehende Irrtum, des Michael Kohlhaas mittelbare Mandate, die grotesken Mißverständnisse und Wortspiele des Zerbrochnen Krugs sind Ausdruck für die Unmöglichkeit der völligen Vereinigung durch den Körper, für die Gebrechlichkeit seiner Mittel. Sein Gesetz ist der Irrtum, sein Prinzip die Täuschung. Darum steht am Ende dieses Dramas seine Zerstörung: der Körper kann vertauscht werden und ist nicht das oberste Zeichen großen

Menschentums. Wer sich ohne eine Ahnung dieser Zusammenhänge auf das Nächste, das Blut beruft, landet beim Tier — seit der Familie Schroffenstein bis zur Hermannsschlacht. Penthesileas Mißverständnis ist eine Manifestation des Gesetzes, das im Amphitryon erkannt wird, und bietet die unmittelbarste Berührung der beiden Dramen. Wer ahnt die Vorgänge in Kleists Seele, die nach Vollendung der ersten fünfzehn Auftritte der Penthesilea sich vollzogen haben müssen. Hier stieg, an der äußersten Peripherie des Stoffes, die Lösung der Kantischen Katastrophe empor und führte den Sinn des Geschehens weiter.

Dem Stil des Amphitryon entspricht es auch durchaus, daß Penthesilea vor der Katastrophe die Weitung ihres Konflikts zu dem des Weltalls erfährt — als Andeutung ihrer einstigen Erhöhung zum Symbol, von der sie freilich nichts weiß. Der irdische Anlaß entschwindet ihr und weicht dem Ausblick in grenzenlosen Zusammenhang; das einmalige Erlebnis wird zur Weltennot, Achill zum Sonnengott:

„Zu hoch, ich weiß, zu hoch —
Er spielt in ewig fernen Flammenkreisen
Mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin.
Wo geht der Weg?“

Um dieselbe Zeit schrieb Kleist an die Schwester: „Es ist widerwärtig, unter Verhältnissen, wie die bestehenden sind, von seiner eigenen Noth zu reden. Menschen, von unsrer Art, sollten immer nur die Welt denken“ (8. Juni 1807).

Nun erst wird Achill von Todesangst befallen und mit Selbstverständlichkeit unterworfen. Das Abendmahl will menschliche Speise sein, die mystische Vereinigung geschieht mitten in der irdischen Buntheit und trägt Jubel und Jammer eines Menschen bis dicht vor den Schemel Gottes:

„Penthesilea, meine Braut, was tust du?
Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?“

Das Wunder dieses Werkes ist weniger die Größe des Gesetzes, das sich darin verkündet, als der Triumph des Künstlers, der auch ins Übersinnliche seine ganze Sinnlichkeit rettet. Ein Drama war

nötig, um die Konturen eines Menschen zu zerreißen und an das Überindividuelle zu verraten. Das emporsteigende Reich des Absoluten trägt die Glanzlichter der irdischen Herrlichkeit. Penthesileas Tat ist nicht ein Schlußeffekt, sondern die langersehnte Auswirkung der immanenten Idee, die Anfang und Ende war. Dieser Mord ist dennoch nur ein Kampf um den Menschen. Von der Meute umschnüffelt starrt die Grauenvolle, „als wärs ein leeres Blatt, ins Unendliche hinaus.“ Es ist die Einsamkeit des Erneuerers, der alle Folgen auf sich genommen hat und noch nicht zum Sinnbild geworden ist. Vergebens wirft die Oberpriesterin, die Verkünderin der alten Ordnung der Dinge, der Königin ihren Schleier ins Gesicht. Penthesilea „blickt die Ruhe ihres Lebens tot.“ Der Amazonenbogen entfällt ihr, und Prothoe meint:

> „Du bist wohl sehr ermüdet?
> Ach, wie man dir dein Handwerk ansieht! Liebe!
> Nun freilich — Siegen geht so rein nicht ab,
> Und jede Werkstatt kleidet ihren Meister.“

Und um alles gesagt zu haben:

> „O dir war besser, du Unglückliche,
> In des Verstandes Sonnenfinsternis
> Umher zu wandeln, ewig, ewig, ewig,
> Als diesen fürchterlichen Tag zu sehn!“

Hier ist es ausgesprochen: die Erotik war das Symbol des Erkenntnistriebs, so wie im Zerbrochnen Krug, im Michael Kohlhaas der Wille zum Recht sein Träger ist. Denn der in Schranken gefangene Mensch vollendet sich, als Mensch, nur in Symbolen. Jetzt aber fällt auch diese leibliche Bedingung; über Prothoes Teilnahme hinweg steigt Penthesilea in das Licht reinen Wissens. Sie küßt den Leichnam und spricht:

> „Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen . . .
> Dies, du Geliebter, war's, und weiter nichts.
> Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,
> Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,
> Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;

> Und hinter her, das Wort beprüft, die Närrin!
> Gesättigt gleich zum Ekel ist sie schon.
> Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
> Sieh her: als ich an deinem Halse hing,
> Hab' ichs wahrhaftig Wort für Wort getan;
> Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien."

Es ist eine Antwort auch für Pathologen. Die Verankerung des Konflikts im Menschlichen ist so tragfähig, daß selbst diese Verse nicht als Programm und erklärender Epilog aus dem Rahmen fallen, sondern im Gegenteil einen Angelpunkt des Werkes darstellen. Die Penthesilea endet mit einem rigorosen Umschwung, mit einer in Lust ersterbenden Heimkehr in das Ich, die Seele, nachdem die Katastrophe jene Stufe abgeschlossen hat, wo der fremde Pol durch sein Anderssein die Sehnsucht wachrief, die eignen Schranken zu verlassen. Nach seinem Tod ruht alle Hoffnung auf dem unbedingten Glauben an den einmaligsten aller Menschen, kurz nachdem das Individuum verraten worden ist — ein Liebestod lange vor Wagners sterbender Isolde. Die Königin gibt den letzten Befehl, die Asche der Tanais in die Luft zu streuen, weil sie sich von allem Außen lossagt. Denn ihre Niederlage gibt die Bürgschaft, daß nun der Glaube an das Innen, den Geist, die Möglichkeit besitzt, als Sühne für die begangene Untat zu bestehen. Jener Epilog Penthesileas stellt den Übergang vom Nur-Draußen zum Nur-Drinnen dar — vom Diesseits, wo sie Königin war, zum Jenseits, wo der Geliebte als König wartet. Entsagendes Vertrauen wird die einzige Form der Liebe. Sie versinkt in die Unendlichkeit des eigenen Ich bis auf den Grund. Auf diesem Meeresboden spielt das Käthchen von Heilbronn. Auf dem Wege ihrer Wandlung aber gibt es eine Stelle, wo für einen Augenblick auch von den abseits Stehenden das Geschehene verstanden werden kann, denn in der Penthesilea-Dichtung versteht Keine und ahnt nur Eine den Sinn — ein leiser Hinweis auf den Amphitryon. Auf der Höhe dieses Augenblicks ist Penthesilea eine kurze Zeit unschlüssig, ob sie sich mit einem ihrer Pfeile erschießen wolle. Doch die Metamorphose geht unaufhaltsam weiter; sie

wirft den Köcher weg und gibt sich durch einen einzigen Gedanken an ihre Tat den Tod. Damit ist die absolute Macht des Ich vollendet. Aber seine Herrlichkeit ist eine menschliche, denn ihre höchste Stufe ist der Tod. Nun sind die Pole wieder ausgewogen, und die alten Begriffe haben erst in einer Ebene wieder Geltung, wo keine nur menschliche Tragödie mehr möglich ist. Dort müßte ein Gott dasselbe Schicksal erleiden und damit das Gesetz der Menschenwelt zu dem des Universums erheben.

Mit Penthesileas Tod sind alle alten menschlichen Bedingungen — enger gefaßt: tragischen Motive und Motivierungen — hinfällig geworden. Zwar muß die Heldin jenes Dramas, in dem der andere Pol mit gleicher Rücksichtslosigkeit sich verherrlicht, wie Penthesilea die magischen Züge der unnatürlich Wachen um die Lippen tragen, dies umso auffälliger, wenn sie nicht von distanzierendem Pathos in den weiten Raum der trojanischen Ebene, sondern von einem Bewußtsein innigster Vertrautheit in das heimische Bild deutscher Landschaft verpflanzt wird; aber in weiter Ferne steht, diese beiden Extreme überwindend und versöhnend, das Ideal eines in Erkenntnis und Gesetz heimischen Menschen. Die Hermannsschlacht fußt auf einem neuen Begriff des Heroismus, der aus der Überwindung des nackten, leiblichen Helden von der Art Achills hervorgegangen ist und im Grunde ein Landen auch bei der bekleideten Gestalt bedeutet. Sie ist Leib und Verhüllung und hat sich in die Schwingung zwischen Traum und Tat, Mondnacht und Tag gefunden. Der Gang des Pendels weicht nicht der Ruhe, sondern wird selbst Symbol der Ruhe. Das Pendel selbst ist ruhelos. Die Penthesilea ist wie jeder einzelne ihrer Verse eine Station. Ihr Gegenstück, das Käthchen von Heilbronn, klammert sich an das andere Extrem der Schwingung und sucht in ihr mit derselben Sehnsucht nach Erlösung vom Zwiespalt des Daseins Gleichgewicht und ewige Ruhe. Damit sind Leib und Seele gleich unerhört bejaht, Kontur und Form immerdar gefestigt und dennoch das Tor zum Chaos, in ein und derselben Gestalt, weit aufgetan. Kleists letzte Gestalten sind die großen schaffenden Schweiger, die beides sind: demütig und stolz, mild und schrecklich.

Die Welt dieser Werke ist durch kein Gleichnis zu fassen. Aber es ist ein weiterer Hinweis auf die Unermeßlichkeit ihrer Bereiche, wenn Kleist in seinem Drang nach Erkenntnis die mathematische Formel liebte, die er einst in Würzburg fand und nur formell verändert gerade in die Penthesilea, dieses Werk aus Rausch und Zauber, herübernahm: „Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen (an Wilhelmine, 16. November 1800).

Der Name Penthesilea ist ein Symbol für die Relativierung alles Daseins, für den Mut, sich an das Namenlose zu halten, das vor jeder Gestaltung als das Göttliche da ist. Und dennoch überschreitet gerade diese Dichtung mit keinem Vers die sinnlichste Befangenheit und weist in nichts als in ihrem Dasein selbst auf die Kraft hin, von der aus alle Leistung als Ruine erscheint. Sie ist nichts als Zweifel und führt doch mitten in den Glauben. Auch die Deutung schwankt zwischen den Polen und sucht sich an beide zu halten. Wäre der Tod am Wannsee nicht geschehen, sie müßte den Glauben preisen. So aber bleibt die Erkenntnis bestehen, daß auch die Penthesilea-Stufe für Kleist ein Ende war, so sehr wie jede andere noch so hohe — die Stufe dieses beispiellosen Werkes, das so sehr irdische Herrlichkeit verwirklicht, daß man doch nur zögernd seinen unveränderlichen Grundton hören will: die maßlose Trauer und Klage des Geistesmenschen über dieses Dasein, das den Geist nicht davor bewahrt, Kreatur zu sein

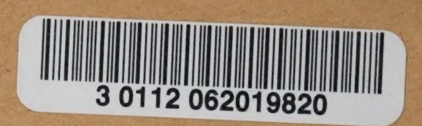
## AUS DER NEUEREN KLEIST-LITERATUR SEIEN HERVORGEHOBEN:

Reinhold Steig, Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe. W. Spemann, Berlin und Stuttgart 1901.
— Neue Kunde zu Heinrich von Kleist. Georg Reimer, Berlin 1902.
S. Rahmer, Das Kleist-Problem. Georg Reimer, Berlin 1903.
— Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. Georg Reimer, Berlin 1909.
Wilhelm Herzog, Heinrich von Kleist. C. H. Beck, München 1911.
Eugen Tannenbaum und Heinr. Ad. Grimm, Quellen der Werke Heinrich von Kleists. Zur Benutzung für literarhistorische Übungen (Wintersemester 1911/12) zusammengestellt. Berlin 1911.
Flodoard Frhr. v. Biedermann: Heinrich von Kleists Gespräche. Nachrichten und Überlieferungen aus seinem Umgange. Hesse und Becker, Leipzig 1912.
H. Meyer-Benfey, Das Drama Heinrich von Kleists. 2 Bde. Göttingen 1911 und 1913.
Julius Hart, Das Kleist-Buch. Wilh. Borngräber, Berlin 1912.
Georg Minde-Pouet, Neue Briefe Kleists. Deutsche Rundschau, Oktober 1914.
Ernst Cassirer, Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist. Bruno Cassirer, Berlin 1921.
Emil Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1921.
Philipp Witkop, Heinrich von Kleist. H. Haessel, Leipzig 1922.
Friedrich Gundolf, Heinrich von Kleist. Georg Bondi, Berlin 1922.

# L E B E N S L A U F

Ich wurde am 21. Mai 1898 geboren, durchlief in Zollikon bei Zürich die Primarschule und trat im Frühjahr 1911 in das kantonale Gymnasium in Zürich ein. Im Herbst 1917 bestand ich als Schüler der Literarabteilung die Maturitätsprüfung, nachhaltig beeinflußt durch den Geschichtsunterricht des Burckhardtbiographen Otto Markwart und durch einen befreienden Deutschunterricht von Max Zollinger. Vom Oktober 1917 bis zum Juli 1921 studierte ich an der philosophischen Fakultät I der Universität Zürich acht Semester Germanistik, Psychologie und Latein. Ich bin meinen verehrten Lehrern, vor allem den Herren Professoren E. Ermatinger, dessen sorgfältiger Führung ich mich immer dankbar erinnern werde, A. Bachmann für fruchtbare sprachliche Studien und G. F. Lipps, von dem ich entscheidende philosophische Förderung empfing, zu hohem Dank verpflichtet.




3 0112 062019820